

من المسرح العالمي

٢٤٩

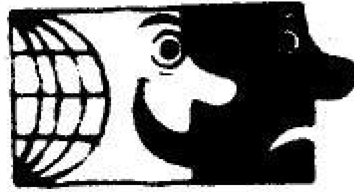
بنات تراخيس

تأليف : سوفوكليس
ترجمة وتقديم : د. احمد عتمان
مراجعة : د. محمد حمدي ابراهيم

أول يونيو ١٩٩٠

تصدر عن وزارة الاعلام الكويت

٢٤٩



من المسرح العالمي

بنات تراخيس

تأليف : سوفوكليس

ترجمة وتقديم : د. احمد عتمان

مراجعة : د. محمد حمدي ابراهيم

تصدر عن : وزارة الإعلام - الكويت

المقدمة

أولا : سوفوكليس وعصره

١ - سيرة سوفوكليس

ولد سوفوكليس فى خريف عام ٤٩٧ * أو فى الشهور الواقعة بين نهاية هذا العام وبداية ٤٩٦ أى بعد ثمانية وعشرين عاما من مولد أيسخولوس. ولم يكن والد سوفوكليس أرستقراطيا ولكنه كان فى عداد الأغنياء حيث امتلك الكثير من العبيد فاستغلهم في صناعات يدوية مختلفة. كانت الأسرة تقيم فى حى كولونوس الواقع شمال غرب أثينا وعلى بعد ميل واحد منها. فى هذه الضاحية الأتيكية قضى سوفوكليس صباه، وظل الشاعر طول عمره يكن لكولونوس كل حب وتبجيل وحنين. وهذا أمر واضح فى مسرحية «أوديب فى كولونوس» آخر ما تمخضت عنه عبقرية هذا المؤلف الفذ حيث يقول (أبيات ٦٨٨ وما يليه) :

«كولونوس البيضاء حيث تغرد البلابل فى مروجها الخضراء بين أشجار اللبلاب والأعناب وحيث تونع أزهار النرجس والزعفران الذهبية وحيث تنبثق ينابيع كيفيسوس وتتجول فى أحضان المزارع»

وقد تلقى سوفوكليس منذ الصغر تعليما تقليديا متينا يقوم على أسس النظام التربوى الاغريق القديم حيث تحتل الموسيقى والقص والألعاب البدنية المرتبة الأولى. وكان معلمه هو «لامبوس» أشهر عازف الموسيقى آنذاك والذى كان يتبع أسلوبا موسيقيا عتيقا و وقورا على نقيض ما أستحدث فيما بعد من الأساليب الموسيقية اللينة والناعمة ذات الزخرف البراق. ومنذ بداية حياته الدراسية أبدى سوفوكليس استعدادا فائقا لاستيعاب كل الدروس وبزّ كل أقرانه. وكانت رشاقته فى الحركة ومهارته فى الرقص ووسامته من المؤهلات الملموسة فى شخصه حتى أنه اختير بعد هزيمة الفرس فى ماراثون عام ٤٩٠ كواحد من أعضاء الجوقة التى تشرفت بأداء نشيد النصر (بايان) بل يقال

---

* كل التواريخ المذكورة في هذا الكتاب تعود الى ماقبل الميلاد الا اذا اشير الى غير ذلك.

أنه لعب دور رئيس الجوقة فعزف على القيثارة النغم المصاحب للنشيد ولم يتجاوز عمره آنذاك الثامنة بأى حال .

كان أيسخولوس يكبر سوفوكليس بحوالى ربع قرن أى أنه كان رجلا ناضجا حيث اشترك فى معركة ماراثون وكان سوفوكليس حينئذ لايزال طفلا صغيرا يلعب فى مروج كولونوس . ويرد فى رواية تقليدية عن حياة سوفوكليس أنه تعلم التراجيديا على يد أيسخولوس . بيد أن أحدا لا يملك دليلا على وجود علاقة شخصية مباشرة بين الشاعرين ولاسيما فى السنين الأولى من حياة سوفوكليس . ومن ثم فالمرجح أن العبارة تشير الى التأثير العام الذى مارسه أيسخولوس على كل من لحقوه من شعراء التراجيديا وفى مقدمتهم سوفوكليس .

وفيما عدا ذلك الذى سلف ذكره عن حياة سوفوكليس لا نعرف شيئا آخر عن هذه المرحلة وحتى ظهوره كمؤلف تراجيدى لأول مرة عام ٤٦٨ وكان آنذاك فى الثامنة والعشرين . فى مباريات هذا العام المسرحية عرض سوفوكليس أربع مسرحيات كالعادة المتبعة فى هذه المباريات أى الرباعية (tetraloqia) مكونة من ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية فى نهايتها . وضمت هذه الرباعية مسرحية بعنوان « تريبتوليموس » (Triptolemos)أما أيسخولوس أحد المتسابقين فى مباريات هذا العام فقد كان فى قمة الشهرة . ويروى أن المباريات المسرحية أخذت طابعا خاصا فى ذلك العام إذ بلغ التحزب والتشيع الى هذا المؤلف أو ذاك حد الهرج والمرج فى صفوف المتفرجين . وكاد الموقف أن ينقلب إلى صراع عنيف مما دفع الحاكم أبسيفيون (Apsephion) الى أن يتخلى عن مبدأ اختيار الحكام بالقرعة ويأمر القادة العشرة وبينهم « كيمون » أن يتولوا هم المهمة كهيئة محكمين ، ولقد أعطوا فى النهاية سوفوكليس الجائزة الأولى . وربما تنطوى هذه الرواية على بعض المبالغات الأسطورية فيما يتصل بظروف الفوز الأول لسوفوكليس ولكن الشك لا يتطرق قط إلى حقيقة الفوز نفسه .

وعلى أى حال فإن فوز سوفوكليس بالجائزة الأولى عام ٤٦٨ يعد هو المنطلق الرئيسى لصعود نجم هذا الشاعر فى سماء الفن والفكر الأثينيين ، فلقد ظل ينتقل من نجاح إلى نجاح حتى نهاية العمر ، واحتفظ بكامل قواه الإبداعية فى وهج عنفوانها حتى مات متجاوزا فى ذلك الفترة القصيرة التى فى العادة تتألق فيها قدرات الانسان . إذ استمر سوفوكليس حوالى ستين عاما يكتب ويعرض تراجيدياته التى لم يلاحظ على ما بقى منها أية دلالة على خمول أو خمود شعلة هذه العبقرية الدرامية ، وتشهد بذلك مسرحية « أوديب فى كولونوس » آخر ما فاضت به وجادت هذه العبقرية الخارقة .

ويبدو أن سوفوكليس – مثل أيسخولوس – كان فى المتوسط يعرض إبداعاته التراجيدية كل عامين. ولكنه كان يفوز بالجائزة الأولى كل مرة بصفة عامة. ففاز بثمانية عشر من الجوائز الأولى فى إحتفالات الديونيسيا الكبرى التى تقام بالمدينة هذا إلى جانب الاحتفالات الأخرى الصغرى مثل اللينايا. وحتى فى المرات التى كان يفشل فيها ولايفوز بالجائزة الأولى فإنه قط لم يتخل عن الجائزة الثانية أو الثالثة. ومن المفارقات العجيبة أن سوفوكليس هزم مرة أمام فيلوكليس أحد الشعراء آنذاك وذلك عندما عرض سوفوكليس رائعته «أوديب ملكا». ويبدو أن فيلوكليس الفائز بالجائزة الأولى قد دخل المباراة المسرحية لا بعمل من تأليفه وإنما بإحدى تراجيديات عمه أيسخولوس. وفى هذه الحالة تصبح المفارقة العجيبة – أى فشل «أوديب ملكا» لسوفوكليس – أقل إلغازا وأكثر قابلية للتبرير والتعليل.

ويتراوح العدد الإجمالى لمسرحيات سوفوكليس فيما بين ١٠٤ و ١٣٠ مسرحية ووصلتنا بالفعل عناوين أكثر من ١١٠ مسرحيات. (١)

وفى البداية قام سوفوكليس بتمثيل بعض الأدوار – كما فعل من قبل أيسخولوس فى مسرحياته. بل لعب بالكرة على المسرح عندما قام بدور ناوسيكا (Nausikaa) فى مسرحية «الغاسلات» (Plyntriae) وعزف الموسيقى فى مسرحية «ثاميريس» (Thamyris) وهى مأساة بطل طراقى تحدى ربات الفنون الموساى فى العزف فعوقب بالعمى. وتقول بعض الروايات أن صوته كان ضعيفا وربما معيبا فتوقف عن التمثيل.

وتغطى حياة سوفوكليس بدقة فترة نشأة ونضوج ثم أفول نجم الأمبراطورية الأثينية فقد عاصر صبيا احتفالات النصر فى ماراثون وسلاميس وبلاتايا وشاهد فى شبابه وكهولته توسع أثينا وامتداد نفوذها فى إطار حلف ديلوس. وعاش سوفوكليس زهرة شبابه ورجولته إبان العصر الذهبى لأثينا تحت زعامة بريكليس وهى فترة لم يسبق لها مثيل من حيث الازدهار. على أن العظمة التى تحققت آنذاك تخالف العظمة التى عاصرها وشارك فى صنعها أيسخولوس أيام الحروب الفارسية، إبان الأزمة القومية والتدخل الإلهى فى سبيل الإنقاذ ودرء الخطر الخارجى. أما العظمة التى عاشها سوفوكليس فهى عظمة قطف الثمار بما يكتنف ذلك من شعور بالعزة والقوة. وتأسيس حلف ديلوس ٤٧٨–٤٧٧ كنواة تبشر بقيام الامبراطورية الأثينية. ويهمنا هنا أن نشير إلى أن وفودا من الدويلات الاغريقية الحليفة كانت تحضر احتفالات الديونيسيا الكبرى بأثينا.

وعندما بلغ سوفوكليس النضج كان الأكروبوليس الأثينى قد تزين بأجمل المبانى والمعابد وتزيا بأروع آيات الفن من نحت وعمارة ومواكب دينية بالغة الثراء. وبمرور الزمن بدأ الطريق الصاعد يأخذ إتجاها آخر وينحدر رويدا رويدا الى اسفل. ذلك أن جسد الديمقراطية الأثينية كان يحمل جرثومة الفساد بداخله. ومن المفارقات أنه كلما تعاظمت قوة أثينا وطموحاتها ازدادت الأخطار جسامة. وكانت أثينا تواجه منافسا خطيرا على الزعامة ومتمثلا فى مدينة اسبرطة المدينة الأغريقية الثانية فى بلاد الأغريق. وكان لهذه المدينة – الدولة نظامها السياسى والعسكرى المتميز والأكثر تماسكا من الديمقراطية الأثينية المهترئة. وكانت اسبرطة تنمو وتتزايد وتتسع سلطانا ونفوذا فى بلاد الأغريق على حساب أثينا. ومن ثم كان لابد من حسم الموقف بقوة السلاح. وعاش سوفوكليس حتى شهد نكسة الحملة الصقلية المشؤومة عام ٤١٣ حيث تبددت الطموحات الأثينية تماما. ومات سوفوكليس قبل الهزيمة الساحقة التى منيت بها أثينا على يد الاسبرطيين فى آيجوس بوتاموى ٤٠٥ ببضعة شهور فقط.

ولم يكن سوفوكليس ومسرحه بمنأى عن كل تلك الأحداث المتلاحقة والمتناقضة ولا بمعزل عن كافة التيارات المتصارعة، فهو متورط فى أهم الأحداث تورطا شخصيا ومباشرا برغم ما يقال فى العادة – نقلا عن صديقه إيون من خيوس – أنه لم يكن يميل إلى ممارسة الحياة السياسية، اختير سوفوكليس مرتين قائدا (Strateqos) وهو أعلى منصب يمكن أن يحلم به مواطن أثينى. كانت المرة الأولى عام ٤٤٠ عندما أرسل مع بريكليس لإخماد ثورة نشبت فى جزيرة ساموس. وقيل إن سوفوكليس قد نال حظا لابأس به من العتاب والسخرية من طرف القائد المحنك والزعيم البارع بريكليس عندما لاحظ عدم اكتراث الشاعر بمهام منصبه الخطير. والمرة الأخرى التى صار سوفوكليس فيها قائدا كانت بمشاركة القائد الأشهر نيكياس. وعلى الرغم من أن سوفوكليس كان يكبره سنا الا أنه ترك له الأولوية والصدارة على أساس أن نيكياس هو الأكثر خبرة. وعين سوفوكليس خازنا للضريبة عام ٤٣٦، ومثل بلاده سفيرا لدى عدة مدن فى مناسبات مختلفة، وربما شغل مناصب أخرى لم تصلنا عنها أية أخبار.

ومع كل هذا التورط فى الحياة الأثينية العامة لم يرد الشاعر أن يكدر صفو تراجيدياته ذات الجلال والوقار بإقحام أية قضية سياسية معاصرة على نحو سافر. فمن أصعب الأمور على الدارسين أن يتفقوا فيما بينهم على أن هذه الفقرة أو تلك جاءت

نتيجة لهذا التعسف فى سبيل استخراج إشارات ما للحياة السياسية المعاصرة لسوفوكليس من مسرحياته .

ومن ناحية أخرى يبدو أن سوفوكليس قد شغل بعض المناصب الدينية المتعلقة بعبادة إله الطب أسكلبيوس ، حتى أن النشيد الذى نظمه تكريما لهذا الإله كان ذائع الصيت وظل الناس يتداولونه حتى القرن الثالث الميلادى . وكان سوفوكليس أيضا كاهنا للبطل الإتيكى ألكون (Alkon) وهو رفيق أسكلبيوس الأسطورى . وبعد موت سوفوكليس أقيم تمثال لألكون هذا بمبادرة من أحد أبناء الشاعر ، مما يوحى بأن عبادة ألكون وأسكلبيوس ورعاية طقوسها والمداومة على ممارستها كانت من التقاليد الموروثة .

لايظهر التقديس الذى عامل به سوفوكليس الديانة الأغريقية التقليدية من الحقائق سالفة الذكر فقط بل نراه طابعا عاما لمسرحياته ككل أيضا . ويصف معلق قديم سوفوكليس فيقول« إنه أكثر البشر خشية للآلهة » . ويميل التراث الشعبى المتداول لدى الاغريق الى اعتباره شخصية مفضلة لدى السماء . إنه إذن مصطفى ومحبب على نحو خاص عند الآلهة . وهكذا خلع التراث الشعبى على سوفوكليس شيئا من الوقار الدينى والقدسية فإنسحب كل ذلك على حياته الشخصية . فقيل إنه استضاف أسكلبيوس فى منزله الخاص . وعلى أية حال فإن الأثينين بعد موت سوفوكليس قد رفعوه إلى مرتبة البطولة إن لم تكن الألوهية . فعبدوه تحت لقب المضيف (Dexion). وبنوا له معبدا وكرموه و وقّروه وقدموا له القرابين والأضحيات ونسبوا إليه القدرة على تهدئة الرياح الوبائية . وحكوا أو حاكو قصصا أخرى عديدة عن علاقاته بالآلهة . وهكذا قيل إنه عندما إختفى تاج ذهبى من معبد هرقل فقد كشف لسوفوكليس فى الحلم عن مكانه . وقيل كذلك إنه عندما مات ولم يستطع الأثينيون أن يدفنوه فى مقبرة عائلته خارج المدينة بسبب ظروف الحرب ومرابطة الجيش الاسبرطى بالقرب من هذه المقبرة فإن ديونيسوس إله الخمر وراعي المسرح بنفسه ظهر للقائد الاسبرطى ليساندروس وأمره بأن يسمح فورا بدفن سوفوكليس ، وقد كان .

تزوج سوفوكليس من امرأة تدعى نيكوستراتى (Nikostrate) وأنجب منها ولدا سماه يوفون (Iophon). وفى سن الشيخوخة كانت له علاقة مع امرأة أخرى تدعى ثيوريس (Theoris) من سيكيون وأنجب منها ولدا حمل إسم أريستون (Ariston). وينسب الى

سوفوكليس ثلاثة أولاد آخرون ولكننا لانعرف عنهم شيئا محددا كما لاندرى من هى أمهم . ويقال كذلك إنه فى آواخر أيامه وقع فى شباك إمرأة لعوب تدعى أرخيبى (Archippe) حتى أنه جعلها وريثة ممتلكاته . وهذه الرواية ضعيفة ومشكوك فى صحتها لسبب بسيط جدا وهو أن القانون الأثينى لايسمح بحرمان الأبناء من الوراثة .

ولعل أشهر حادثة فى حياة سوفوكليس أن إبنه يوفون قد غار من الحب الذى أظهره سوفوكليس أبوه العجوز لأبنائه غير الشرعين فإتهمه بالسفه لكى يتمكن من الحصول على حق إدارة ممتلكاته . ولكى يبرهن سوفوكليس على أنه لا يزال يهيمن على كامل قدراته العقلية أنشد فقرة من « أوديب فى كولونوس » التى كان لتوه قد فرغ من نظمها . وأسرت هذه الفقرة لب أعضاء المحكمة فحكموا ببراءة سوفوكليس من التهمة . وتثير هذه الرواية المدهشة فى النفس رغبة دفينة بأن تكون صحيحه ، ولكن كل القرائن تتضامن لإثبات نقيض ذلك أى أنها هى أيضا رواية خيالية لا أساس لها من الصحة .

فمعاصرو سوفوكليس كانوا يحسدونه على السكينة أو السعادة التى أمضى فيها حياته من المهد الى اللحد . فهاهو الشاعر فرونيخوس يصفه بأنه «رجل محظوظ مات فى سعادة وقبل أن يصيبه أى أذى»[٢] ويخبرنا أريستوفانيس فى الضفادع (أبيات ٧٣-٧٩) أنه ظل حتى آواخر أيامه ينظم تراجيدياته بمساعدة إبنه يوفون . ولعل رواية سفه سوفوكليس ومثوله أمـام المحكمة قـد نسجت من وحى المشهد بين بولينيكس (=يوفون) وأوديب (= سوفوكليس) فى مسرحية « أوديب فى كولونوس » . وعلى أية حال فقد أجمع معظم القدامى على أن سوفوكليس كان هادئ الطبع ، رزينا ، رصينا . يصفه أفلاطون بأنه انسان يتمتع بشيخوخة رائعة متحررا من عبودية الشهوات الحسية[٣] وهذا أمر يتفق فيه الفيلسوف مع أريستوفانيس الذى وصف سوفوكليس فى الضفادع (بيت ٨٢) بأنه « عاش سعيدا ومات قرير العين» (eukolos). وهذه الرزانة فى طبع سوفوكليس هى التى جعلته لا يميل إلى التغيير ولا ينزع الى الترحال ، فلم يغادر أثينا قط برغم تلقيه دعوات من عدة دويلات أخرى . كما تميز سوفوكليس برحابة الصدر وكرم الود فهو فى « الضفادع » عند أريستوفانيس لاينازع أيسخولويس عرش التراجيديا ويعترف له بالأولوية (أبيات ٧٨٦-٧٩٠). وهذا مع أن هناك روايات أخرى شبه أسطورية ولا يمكن قبولها تحكى عن وجود تنافس غير شريف وعداوة مستحكمة بين سوفوكليس ويوريبيديس فقيل إنها تبادلا التهم بالسرقة الأدبية ، وبالفعل نجد تشابها بين مسرحياتها ، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على التأثير

والتأثر بين شعراء التراجيديا الثلاثة ولاسيما بين سوفوكليس و يوريبيديس ، فلقد كان الأول يكن ليوريبيديس كل إعجاب وإحترام بدليل أنه بعد موته ظهر سوفكليس على المسرح مع ممثليه وجوقته بلبس الحداد فى «أوديب فى كولونوس» صفوة القول ان سوفوكليس كان لطيف المعشر وجمع حوله كوكبة من رجال الفكر والساسة البارزين فى غصره فيما يشبه النادى الثقافى .

مات سوفوكليس فى خريف عام ٤٠٦ ونشأت روايات عديدة عن كيفية موته . فقيل إنه مات مقتولا بالسم بعد أن تناول بعض العنب المرسل إليه من الممثل كالليبيديس (Kallippides) فى أيام مهرجانات الأنثيستيريا (Anthesteria) ، قيل كذلك إنه مات وهو يقرأ مسرحية «أنتيجونى» بصوت عال أى أنه عندما حاول أن يلقى جملة طويلة نسى أن يأخذ نفسه فمات ، وقيل إنه مات من شدة الفرح عندما فازت مسرحية «أنتيجونى» بالجائزة الأولى . وهذه كلها روايات طريفة وممتعة ولكنها لاتقبل التصديق ولا تحتاج إلى تفنيد أو تكذيب . دفن سوفوكليس على أية حال فى مقابر العائلة بديكليا (Dekeleia) على بعد ميل واحد من أثينا وأقيم على مقبرته تمثال للسيرينة .

٢ - دور سوفوكليس فى تطوير فن التراجيديا

بظهور سوفوكليس فى أفق المسرح الاغريقى دخلت التراجيديا مرحلتها الثالثة أى بعد أن كان ثيسبيس قد وضع اللبنات الأولى فى هذا الصرح منذ مائة عام وتلاه أيسخولوس خالق التراجيديا المتكاملة . وقد يفهم من كلامنا هذا أن دور سوفوكليس يقتصر على استكمال أوجه النقص فى أعمال سابقيه وأن عظمته تكمن فى تطوير القديم لا فى استكشاف عوالم جديدة وأشكالا مستحدثة لهذا الجانب أو ذاك من الفن التراجيدى . وقد يظن البعض تبعا لذلك الفهم أن سوفوكليس لايضارع أيسخولوس فى القدرة على الخلق والابتكار ، ونحن بدورنا نسارع لننفى ذلك على أساس أننا لو قارنا أية مسرحية لسوفوكليس بأخرى لأيسخولوس سنكتشف أننا فى أعمال سوفوكليس ندخل بالفعل عصرا جديداً للتراجيديا .

من ناحية الشكل أضاف سوفوكليس الممثل الثالث وهو ما يمثل تغيرا جوهريا فى مسار التراجيديا لأنه يكمل ماقد برأه أيسخولوس من ناحية ، ويضع حدا لموضوع

التنافس حول السيادة والهيمنة داخل المسرحية بين الممثلين والجوقة من ناحية أخرى.

كان أيسخولوس قد بدأ فعلا المسيرة نحو تقليص دور الجوقة وحال بينه وبين استكمال ذلك الانجاز أنه كان يستخدم ممثلين إثنين فقط فإضطر لإشراك الجوقة فى أجزاء كثيرة من الحوار ولاسيما عند غياب أحد الممثلين. وبإضافة الممثل الثالث على يد سوفوكليس أصبح بإمكان المؤلف أن يقصر الحوار إلى حد بعيد على الممثلين دون الجوقة، ومن ثم قل رويدا رويدا عدد المرات التى تدخل فيها الجوقة فى حوار مع هذا الممثل أو ذاك، واصبحت أغانى الجوقة نفسها بمثابة فرصة لإلتقاط الأنفاس. كما أن وجود ممثل ثالث قد زاد من امكانية تعقيد الأحداث الدرامية وتعميق الصراع بتعدد الشخصيات وتنوعها. و بالجملة أثرى الممثل الثالث عند سوفوكليس التراجيديا شكلا ومضمونا.

حقا إن أيسخولوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلى فى مسرحياته الأخيرة، ولكنه لم يستغله استغلالا كاملا ولم يفد من كل امكاناته، أما سوفوكليس فهو الذى قد أدرك النتائج القوية لاختراعه أى وجود ثلاثة ممثلين فى مشهد واحد. ويمكن أن نضع يدنا على الفرق بين الشاعرين فى هذا الصدد بمقارنة المنظر الذى علمت فيه كليتمنسترا بنبأ موت أوريستيس – الكاذب – فى كل من « حاملات القرابين » (بيت ٦٦٨ وما يليه) لأيسخولوس و« اليكترا » (بيت ٦٦٠ وما يليه) لسوفوكليس. ففى المسرحية الأولى لا توجد إلا كليتمنسترا والرسول حامل النبأ ويتلو ذلك حوار مؤثر لكنه بسيط، أما عند سوفوكليس فيصل الرسول بالنبأ ويجد أمام القصر كلا من اليكترا وكليتمنسترا، وهنا يبرز الاختلاف المتوقع فى رد فعل كل منها بالنسبة للنبأ. لأن الأولى تحزن حزنا بالغا والأخرى تسر سرورا ملحوظا. ويحدث هذا الإختلاف تأثيرا دراميا كبيرا. وهنا نتذكر مشهدا آخر يقع فى « أوديب ملكا » فهذا الملك ويوكاستى يسمعان قصة رسول كورنثه، ويسمع أوديب لأول مرة قصة إلقائه فى العراء طفلا رضيعا فوق جبل كيثايرون ويمتلىء سرورا ونشوة لأنه يتوقع فى النهاية أن يتعرف على والديه، وفى نفس الوقت تكون يوكاستى التى تقف بجواره قد بدأت تدرك حقائق الأمور وتتيقن من أن أوديب هو ابنها الذى صار زوجها و والد أبنائها وبناتها، إنه مشهد تراجيدى بالغ التعقيد والتأثير وما كان يمكن الوصول إليه إلا بوجود الممثل الثالث. فكل عبارة يقولها الرسول الكورنثى تصعد بأوديب إلى آفاق النشوة وتهبط بيوكاستى إلى هاوية اليأس والقنوط حتى أنها تنسحب من المشهد و من الدنيا إلى الأبد.

وتجديد آخر أدخله سوفوكليس ألا وهو هجره للبنية الثلاثية الأيسخولية ، أى تقديم ثلاث مسرحيات متصلة الموضوع مثل « الأوريستيا » لأيسخولوس الذى كلف بهذا النظام والتزم به . كان سوفوكليس كغيره من شعراء التراجيديا ملزما بأن يقدم أربع مسرحيات فى مباريات الديونيسيا بالمدينة . ولكنه بدلا من أن يلتزم بكونها تدور حول موضوع واحد متصل الحلقات كما فعل أيسخولوس رأى أن يجعل كل مسرحية مستقلة بذاتها كعمل فنى متكامل (drama pros drama) . ولعل هذا التغيير يرجع فى جانب منه إلى التجديدات التى أدخلها سوفوكليس وسلف ذكرها . حيث أن المسرحية فى يد سوفوكليس أصبحت بصفة عامة أكبر طولا وأكثر غنى بالاحداث والانقلابات من أية مسرحية أيسخولية . ومن ثم فإن كتابة ثلاثية على نمط المسرحيات السوفوكلية كان سيجعلها أكثر مما يتحمله الجمهور بل ولا تتحمله الأسطورة نفسها وأهم من ذلك كله أن سوفوكليس هجر الثلاثية الأيسخولية لأنها لاتتناسب مع رؤيته المأساوية للحياة . فهو بعبارة أخرى لم يركز – كما فعل أيسخولوس – على توارث اللعنة من الأجداد إلى الأحفاد كمنبع تراجيدى لاينضب له معين . لم يك سوفوكليس إذن بحاجة إلى متابعة الأحداث عبر ثلاثة أجيال كما هو الحال فى « الأوريستيا » الأيسخولية على سبيل المثال .

ولعل الدافع الرئيسى لهجر الثلاثية هو ميل سوفوكليس الى البساطة والتكامل فى الشكل الدرامى داخل المسرحية الواحدة . لقد أعتقد بأن أية مسرحية ينبغى ألا تعتمد على شيئ سابق أو لاحق لكى تحدث تأثيرها أو تفلح فى نقل رسالتها . كان هدف سوفوكليس أن ينزل بالتراجيديا من السماء الالهية التى حلق فيها أيسخولوس الى الأرض التى يدب فيها الناس حيث يشاركهم الأبطال والآلهة نشاطهم وهمومهم . وحقق سوفوكليس هدفه دون أن تفقد التراجيديا رونقها السامى ولا فخامتها القدسية . إذا استبدل بالورع الدينى الأيسخولى المهابة والرشاقة وسحر الجمال . لم ينحصر فكر سوفوكليس فى المسائل الدينية والمشكلات الأخلاقية دون أن يعنى ذلك أنه أغفل هذه القضايا تماما . كل ما هنالك أنه جعلها بمثابة الخلفية العامة لأحداث المأساوية التى يعرضها ، فتركت هذه القضايا الدينية والفكرية مركز الصدارة الذى احتلته فى مسرحيات أيسخولوس . وفى مقابل ذلك تربع الانسان على عرش الدائرة التراجيدية محتلا مركز الاهتمام وبؤرة النشاط . وإنسان سوفوكليس ذو طبيعة معقدة ، وعواطف متعددة وصراعات شتى لاتنتهى ، مع أن شخصيات سوفوكليس لم تعد فى حجم العمالقة كما هو الحال عند أيسخولوس بصفة عامة وفى « بروميثيس مقيدا » بصفة

خاصة. والعجيب أن شخصيات سوفوكليس تحتفظ بقوة وفخامة أبطال هوميروس من جهة وتقترب بشدة من مستوى الانسان المعاصر لسوفوكليس بعواطفة ونقاط ضعفه من جهة أخرى. وكان من الطبيعى أن تكون لغة هذه الشخصيات أكثر بساطة من شخصيات أيسخولوس ولكنها لغة قوية وجميلة، بسيطة وفخمة فى الوقت نفسه.

ويقال إن سوفوكليس قد طور فى رسم الخلفية ان لم يكن هو مخترع فكرة الخلفية المرسومة أصلا. وزاد عنده عدد الجوقة من ١٢ الى ١٥ مما إستوجب تغييرا فى أسلوب الرقص ويقال كذلك إن سوفوكليس هو أول من إستخدم الأسلوب الفريجى فى الموسيق، وكذا العصا ذات الثنية فى الجانب الأعلى والتى تحملها الشخصيات الأكثر وقارا وكذا الحذاء الأبيض الذى يرتديه الممثلون وأفراد الجوقة.

وفى اختياره لموضوعات مسرحياته لم يحاول سوفوكليس أن يقلد سابقيه. فلم يقدم موضوعات من التاريخ المعاصر كما فعل كل من فرونيخوس و أيسخولوس حيث استلهما أحداث الحروب الفارسية فى أعمالهما. التزم سوفوكليس الخط التقليدى للتراجيديا وهو الاطار الأسطورى فوجد فى الموروث الملحمى مخزونا أسطوريا هائلا. وإذا نظرنا فى قائمة مصادر سوفوكليس الأسطورية والملحمية[٤] لوجدنا أن مالايقل عن ٥٣ مسرحية مأخوذة من الحلقة الملحمية الطيبية أو الطروادية وذلك كما نفهم من مسرحياته السبع التى وصلت سليمة و من عناوينه وشذراته المتبقية. وهكذا فإن سوفوكليس قد أهمل بصورة شبه كاملة أساطير ديونيسوس إله الخمر ورب المسرح الذى نشأت التراجيديا فى أحضان طقوس عبادته. وكانت أسطورة ديونيسوس قد أمدت أيسخولوس بموضوعات تراجيدية كثيرة ولجأ إليها يوريبيديس أيضا. أما سوفوكليس فقد أولى عناية خاصة للأساطير التى حفل بها موطنه والتى مر بها أيسخولوس مرورا سريعا وذلك مثل أساطير ثيسيوس وفايدرا وايون وثيريوس وبروكريس. ونهل سوفوكليس كذلك من أساطير أرجوس وبحارة السفينة أرجو ومغامرات بيرسيوس وتير وفينوس (Phineus) وكذا قصص انتقام أتريوس وثيستيس.

وبصفة عامة يلاحظ أن سوفوكليس على النقيض من أيسخولوس قد تجنب الأساطير ذات الطابع الخارق أى كل ما هو فوق المستوى الآدمى والطبيعى. وفضل سوفوكليس الأساطير التى تدور حول أحداث انسانية متجنبا الاساطير البدائية ذات الأسرار الغامضة والتى تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى. وكانت مثل هذه الأساطير قد

وجدت فى مسرحيات أيسخولوس تربة خصبة للفن التراجيدى . قليلة جدا هى تلك المسرحيات التى نظمها سوفوكليس حول مثل هذه الأساطير التى نذكر منها نيوبى وثاميراس وتريبتوليموس . وهى مسرحيات ترجع الى أيام شباب سوفوكليس عندما كان لايزال يرزح تحت تأثير أيسخولوس والانبهار بفنه .

ولا نستطيع أن نتتبع بدقة خط سير الكتابة الدرامية لدى سوفوكليس لأن المسرحيات السبع التى وصلتنا منه تنتمى الى فترة نضوجه أى المرحلة المتأخرة من انتاجه ، وتظهر جميعها نفس الخطوط العريضة والسمات العامة ، ولكن من المرجح أن الشاعر فى بداية حياته قد ترسم خطى أيسخولوس من حيث الحبكة الدرامية البسيطة ومن حيث اللغة الفخمة وإختيار الموضوعات ذات الطابع الميتافيزيقى . ويمكن القول بشيء من التعميم أنه لوكانت قد وصلتنا أية مسرحية من نتاج أيام سوفوكليس الأولى فى عالم التراجيديا لحملت تقريبا نفس خصائص الكتابة الدرامية الأيسخولية أى قلة فى الأحداث الدرامية ووفرة فى الأجزاء السردية والغنائية . على أننا يمكن أن نلاحظ هذه السمات فيما تبقى من شذرات المسرحيات التى تعود لهذه الفترة المبكرة من انتاج سوفوكليس .

أما فى المسرحيات السبع التى وصلتنا سليمة من سوفوكليس فإننا نجد فيها الحبكات الدرامية وقد تطورت لتحتل مركزا وسطاً بين بساطة أيسخولوس والتعقيد المكثف عند يوريبيديس . فإذا قارنا الحدث الدرامى عند سوفوكليس بالحدث الأيسخولى وجدناه أغنى وأكثر تنوعا ، فالأساطير تتوسع وتتطور بإضافة تفاصيل عديدة . ومع أن الهيكل العام يظل على ما هو عليه من تماسك إلا أن الصورة تمتلىء بفيض من الأحداث المعبرة والانقلابات المفاجئة على نحو يقترب مما نجد فى التراجيديا الحديثة والمعاصرة . ولكن سوفوكليس لايفعل مايفعله كتابنا المحدثون أى حجب النتيجة المحتملة إلى أقصى حد ممكن . فسوفوكليس لايترك إلا أقل القليل للشك فى النتيجة المتوقعة ، إذ فضل الشاعر أن يكسب ثقة جمهوره منذ البداية فأخبرهم بالمسار العام للاحداث ليمكنهم من التركيز على متابعة تطور الشخصية والمغزى الأخلاقى للأحداث المتتابعة . ومن ثم فإن الانقلابات فى الحدث لاتهدف إلى إحداث الانبهار بل إلى رؤية الشخصيات فى مواقف متباينة أوحتى متناقضة تماما .

ويبدو مجرى الحدث الدرامى فى الحبكة السوفوكلية طبيعيا ، فلا شيء يحدث دون سبب منطقى وقوى ، وبصفة خاصة يهتم المؤلف بتبرير دخول وخروج

الشخصيات . وهكذا تأتى نهاية المسرحية السوفوكلية كنتيجة واضحة من البداية لتطور الأحداث ولا يمكن تجنبها . ولـم يلجأ سـوفوكليس إلـى الآلهـة لحـل العقـدة المسرحيـة . أى حيلـة « إلـه من الآلهة » وباليونانيـة (theos apo mechanes) وباللاتـينـية (deus ex machina) إلا مرة واحدة فى مسرحية « فيلوكتيتيس » ، وجدير بالذكر أن هذه الحيلة الدرامية مميزة لفن يوريبيديس .

ولم يكلف سوفوكليس نفسه عناء تبرير الأحداث الأسطورية غير المعقولة مادامت تقع خارج نطاق الحدث الدرامى ، أو مادامت تروى ولا تمثل . وعلى سبيل المثال فى المسرحية التى نقدم لها أى « بنات تراخيس » يتحدث سوفوكليس عن الرحلة بين يوبويا وتراخيس وكأنها تقع فى بضع ساعات قليلة مع أنها فى الواقع تأخذ أكثر من يومين فى ظل ظروف الانتقال بالعالم القديم !

وبالنسبة لسوفوكليس (وأيسخولوس) لم يكن بقاء المسرحيات السبع بمحض الصدفة ، بل بفضل اختيار مدروس من جانب النحاة . ففى حوالى القرن الخامس الميلادى وقع الاختيار على مسرحيات سوفوكليس السبع بهدف القراءة والدراسة . ولكن فيما بعد وإبان العصر البيزنطى انخفض الرقم إلى ثلاثة وهى «أياس» و«إليكترا » و « أوديب ملكا » . فقد حققت هذه المسرحيات الثلاث شهرة واسعة وشاعت قراءتها وتم التعليق عليها من قبل فقهاء القسطنطينية . بيد أن المسرحيات الأربع الاخرى لم تهمل تماما . وبصفة عامة وصلت إلينا مسرحيات سوفوكليس السبع بحالة أفضل مما هى عليه مسرحيات أيسخولوس كما أنها جاءت فى مخطوطات عديدة . ويبدو أن المسرحيات السبع قد اختيرت بناء على معايير التذوق السائدة آنذاك . ومن المرجح على أية حال أن هذه المسرحيات تمثل أكمل وأفضل ما نظم سوفوكليس . فسرحية « أوديب ملكا » هى برأى أرسطو أفضل أنموذج للتراجيديا الاغريقية . وهذه المسرحية نفسها بالإضافة إلى « أوديب فى كولونوس » و « اليكترا » و « أنتيجونى » تحظى من جامعى المختارات الاغريقية بالثناء الدائم ويجمعون على أنها روائع سوفوكليس . ويدعم المعلقون القدامى هذا الرأى وكانت هذه المسرحيات من أشهر العروض التى قدمت على المسرح الأتيكى ، وهى نفسها التى وفرت لممثلى العصر الهيللينستى والسكندرى أفضل أدوارهم التمثيلية . أما « أياس » و « بنات تراخيس » و « فيلوكتيتيس » فمع أنها لم تحظ بمثل هذا الاهتمام الا أنها أعتبرت ايضا من المسرحيات الممتازة . فستوبايوس (Stobaeus) (القرن الخامس الميلادى)

يقتطف من « أياس » أكثر من أية مسرحية سوفوكلية أخرى . وتثير « فيلوكتيتيس » حماس الناقد ديون خريسوستوموس (القرن الأول الميلادى) . أما « بنات تراخيس » فقد دعمت أركان شهرتها منذ القرن الأول قبل الميلاد حيث نالت شرف العناية الفائقة من قبل شيشرون الذى ترجم بعض أجزائها .

وبالنسبة لتاريخ مسرحيات سوفوكليس فلم يصلنا مايوثقه سوى أن « فيلوكتيتيس » عرضت عام ٤٠٩ وأن « أوديب فى كولونوس » قد نظمت قبل موت الشاعر بفترة وجيزة وعرضت لأول مرة عام ٤٠١ . أما تاريخ بقية المسرحيات – ومنها « بنات تراخيس » – بيد أن هناك معايير معينة تفيد فى مسألة التأريخ هذه ، من هذه المعايير نشير إلى أنه فى المسرحيات الأقدم كانت العادة المتبعة هو أن لايقسم البيت الإيامبى بين شخصيتين أو أكثر (anti labe) وبمرور الزمن خرج الشعراء على هذا التقليد . ونلاحظ أن سوفوكليس يتخلى هو أيضا عن هذا التقليد ولكن رويدا رويدا . فمثلا فى « أنتيجونى » لايوجد مثل هذا التقسيم قط أما فى « أياس » و « بنات تراخيس » فهو نادر للغاية . وفى بقية المسرحيات يكثر ولا سيما فى « فيلوكتيتيس » و « أوديب فى كولونوس » وهما من أواخر مؤلفات سوفوكليس .

معيار آخر هو تزايد استخدام الممثل الثالث ، وفى هذا الصدد نلاحظ أن ظهور ثلاثة ممثلين فى المشهد الواحد وفى نفس الوقت هو أقل عددا فى « أنتيجونى » و « بنات تراخيس » و « أياس » من بقية المسرحيات . ومعيار ثالث هو الأوزان واستخداماتها فى مختلف أجزاء المسرحية .

ومن هذه المعايير – وغيرها – يمكن القول بأن « أياس » و « أنتيجونى » من أقدم المسرحيات . أما « فيلوكتيتيس » و « أوديب فى كولونوس » فهما آخر مانظم الشاعر . وتقع « اليكترا » و « أوديب ملكا » فى الفترة مابين « بنات تراخيس » و « فيلوكتيتيس ».

أما عن تاريخ عرض مسرحية « بنات تراخيس » التى نقدم لها ، فهناك ثلاثة إتجاهات رئيسية لآراء النقاد وهى كما يلى :

أ – الاتجاه الأول وبمقتضاه عرضت « بنات تراخيس » قبل عام ٤٣٨ أى قبل « ألكيستيس » ليوريبيديس .

ب – الاتجاه الثانى ويرى أن « بنات تراخيس » عرضت فيما بين ٤٣٧ و ٤٣١ أى بعد « ألكيستيس » يوريبيديس وقبل أو قليلا بعد « أوديب ملكا » .

جـ – أما الاتجاه الثالث فيؤرخ « بنات تراخيس » فى الفترة بين ٤٢٠ و ٤١٠ أى بعد « هرقل مجنونا » ليوربيديس (٥) .

ونحن نميل للاتجاه الثانى لأسباب ستتضح فى الصفحات التالية وأهمها أننا نرى وجود علاقة فنية ما بين « بنات تراخيس » و « أوديب ملكا » .

ثانيا : لغز مسرحية « بنات تراخيس »

ينتقد أرسطو بشدة المسرحيات ذات الحبكة المزدوجة قائلا : « من الضروري إذن أن تكون المسرحية ذات أسطورة (حبكة) بسيطة لامزدوجة » (٦) . ومن المعروف عموما أن المسرحية الاغريقية تقع في إطار محدود بحدود ضيقة وواضحة ، حتى أن الشخصيات التى تتضمنها المسرحية قليلة جدا ومحصورة فى عدد صغير لاتتعداه طوال الحدث الدرامى . صفوة القول ان المسرحية الاغريقية من حيث الشكل ضيقة النطاق إلى أقصى حد ، لها حدود مرسومة ودائرة محكمة . وهذا ما يعطى لكل كلمة فى المسرحية أهمية كبرى ، إذ أن لكل جزئية صغيرة ضرورة قصوى ولا مجال للحشو أو التكرار أو التسكع فيما لاطائل منه . بل إن أيـة إضافة إلى المسرحية الاغريقية ستأتى حتما على حساب ما هو موجود أصلا ، فالمساحة محدودة ولامجال للتزاحم . فإضافة شخصية جديدة للمسرحية الإغريقية معناه حذف أو إغفال شخصية أخرى . وبروز شخصية يكون على حساب منافس آخر لها . ومن هنا قيل عن بعض المسرحيات الاغريقية إنها مزدوجـة بمعنى أنها مشتتة بين قطبين حيث لم تحسم أمر التنافس بينهمـا .

ويحسب بعض النقاد أن في كل مسرحية اغريقية مزدوجـة نقطة جوهرية ما أن نضع أيدينا عليها حتى تنقشع كل الصعوبات وتزول الازدواجية المفترضة وتظهر أنها ليست حقيقية . بيد أن عالما مثل والدوك (Waldock) لايقبل بهذا الدفاع ويقول إن بعض المسرحيات الاغريقية فعلا مزدوجـة البنية حيث يضعفها وجود تشتت واضح فى الاهتمام والتركيز ممـا يستتبع حدوث انكسار أو حتى تفتت فى البنية الدرامية نفسها . ويمضي والدوك قائلا ان سوفوكليس ويوربيديس قـد كتبا عشرين مسرحية مزدوجـة البنية . وبعبارة أخرى فإن ما يقرب من عشر أعمالها يعانى من هذا العيب . وهو الخروج على الطريقة التقليدية فى الكتابة الدرامية (٧) . أمـا بالنسبة لسوفوكليس فثلاثة من مسرحياته السبع مزدوجـة البنية ونعنى « أياس » و« أنتيجونى » و« بنات تراخيس » .

وسنركز كلامنا على المسرحية الأخيرة حيث نقدم لها بهذه السطور. وبادىء ذى بدء نجد معظم النقاد يعتبرونها أضعف مسرحيات سوفوكليس. حتى أن ناقدا متميزا مثل بيتس (Bates) يتعجب كيف تسنى لهذه المسرحية أن تبق ضمن روائع سوفوكليس أي مسرحياته السبع (٨). أما آدمز (Adams) فقد ذهب إلى حد القول بأنها مسرحية من تأليف شاعر أقل حنكة من سوفوكليس ويرجح أن يكون هذا المؤلف هو ابنه يوفون ويبرر هذا الناقد رأيه بأن بنية هذه المسرحية تقوم على أساس خاطىء. كما أنها وفي أي مكان وضعت ضمن قائمة أعمال سوفوكليس تبدو مناقضة لبقية مسرحياته وغير متجانسة معها شكلا ومضمونا (٩).

ويقول بعض نقاد سوفوكليس أن كل شيء في « بنات تراخيص » يسير في الطريق الخاطىء، فكل نية حسنة يثبت عدم جدواها فى النهاية وكل فعل يحدث بمحض الصدفة يتضح أنه مدمر للغاية، فهى إذن مسرحية تراجيدية تخلو من كل بادرة للشفقة أو الرحمة (١٠). ووفقا لهذا المنحنى من التفسير لايبذل المؤلف أى جهد في سبيل تقديم ما هو غير معقول على نحو مقبول كما اختفت من المسرحية أية علامة لوجود العدالة الالهية. ويقول تورانس (Torrance) إن سوفوكليس يعبر لأول مرة عن اللامعقول في العذاب الانساني المأساوي بمسرحية قاتمة الألوان تهيمن عليها — روح التشاؤم أكثر من أية مسرحية أخرى للشاعر. وعندما تنتهي المسرحية نحس بحاجة إلى إجابة إلهية عن التساؤلات المطروحة منذ البداية. ولاتأتي هذه الإجابة أبدا وكأن المسرحية قد تركت بلانهاية، إذ لم يقل كل شيء، ولم يوضع «حل» (Lysis) سليم «العقدة المسرحية (Desis)» (١١).

ويؤكد رينهاردت (Reinhardt) على بدائية البنية الدرامية والتشابه الأسلوبى بين «بنات تراخيس» و«أياس» ويشير الى عناصر معينة تذكرنا بتراجيديا أيسخولوس. ويرى هذا الباحث أن مسرحية «بنات تراخيس» تمثل المأساوية القائمة على أساس أن أقوال وأفعال البشر إن هي إلا ردود فعل على تصرفات القدر. ويوجز الباحث نفسه آراءه في «بنات تراخيس» فيقول ان تفسخا ما يقع بين عناصرها الداخلية والخارجية وهو تفسخ نجم عن الاستخدام الخاطىء للنبوءات والامكانات الدرامية الأخرى (١٢).

أما العلامة كيتو (Kitto) فقد وجد نفسه في مأزق إزاء هذه المسرحية التى تضم شخصيتين رئيسيتين هما ديانيرا وهرقل، فالأولى تصوّر مأساتها تصويرا

متكاملا ، أما الثاني أي هرقـل فتأتي مأساته قوية وعنيفة ولكنها قصيرة وحادة وهي مأساة تكشف النقاب عن العيوب الأخلاقية فى شخصية هذا البطـل (١٣) .

ويتبنى مازون (Mazon) نفس هـذا الرأى ويقول ان المأساة الثانية – أي عذاب هرقـل – تلغى الأولى أي مصير ديانيرا . ويقول مـازون أيضا ان كل شيء فى هذه المسرحية قـاس وعنيف (١٤) .

لقد أزعج هؤلاء النقاد وجود الفجوة الشكلية المتمثلة في أن ديانيرا تلقى البرولوج (Prologos) وتظل موجودة في المشهد والأحداث حتى بيت ٨١٢ ويمتد الإعـلان عن موتها حتى بيت ٩٤٦ حيث تلقى المربية مونولوجا طويلا يشبه فى تركيبه وتكوينه وتعميمـه أغنية النهاية التي عـادة ما تلقيها الجوقـة فى مسرحيات سوفوكليس ، أي أن كل شيء يبدوكما لو أن مسرحية « بنات تراخيس » ستنتهى هنا . ولكن هرقل يظهر فى بيت ٩٧١ وكل شيء فى المسرحية بعد ذلك يدور حـولـه ويتركز فى مصيره وما يصدر عنه من أقـوال .

يقول معظم النقاد أن هذه المسرحية تنتهى بالإشارة إلى حرق هرقل فوق جبل أويتا (Oite) باللاتينية (Oita) حيـا . وهى نهايـة – كما يقولون – لم يمهد لها دراميا فى أثناء تطور الحدث الدرامي . فهى إذن نهاية عرضية أى أنها لاترتبط عضويا بما سبقها فى المسرحية . يقول لينفورث (Linforth) إن الشاعر قبيل النهاية نظم جزءا زائدا (Anticlimax) استسلم فيه لمعطيات ومتطلبات التاريخ والأسطورة . وفى هذا الجزء لاتنطق دينيرا كلمـة واحدة لأنها تكون قد فارقت الحياة والمسرحية سلفا . يبدأ هذا الجزء الاضافى برأى لينفورث عندما يدخل هرقل حيا إلى الأوركسترا (١٥) .

ولم يكتف بعض النقاد برفع ديانيرا إلى مرتبة البطولة التراجيدية السامية على حساب هرقل ، بل بالغوا فى تصوير بشاعة ما يتميز بـه الأخير ، فقالوا إنـه وحشى ، جعجاع ، يخلو من أيـة علامة للنبل أو الأخلاق الحميدة . ويعتقد مورى (Murray)أن هذا هـو حجر الزاوية فى بنية المسرحية كلها أى تعرية هرقل من كل بطولة زائفة كانت الأساطير قـد نسجتها حوله . ويتصور مـورى أن سوفوكليس كان يهدف إلى تصحيح زيف البطولة الهرقلية فى الأساطير. ويعتقد هذا الباحث المرموق أن سوفوكليس قـد اتخذ من « هرقل مجنونا » ليوريبيديس الأنمـوذج الذى نسج على منواله وحذا حذوه . فـمـع أن هرقل يوصف بأنـه « أفضل الرجـال » – كما هو مورث فى الأساطير والملاحم – الا أن سوفوكليس قد بالغ فى اظهار قسوته ووحشيته وضرب لـنـا

مثلا من نتائج أفعاله ، ويعني ما لقيته ديانيرا وهي شخصية غاية فى الرقة والعذوبة ، لم تقترف ذنبا سوى أنها أخلصت لزوجها اخلاصا يفوق كل حد ويزيد على كل خيال . ويأخذ كل من شتويسل (Stoessl) وجالينسكى (Galinsky) بهذا الرأى (١٦) .

ويقول ويتمان (Whitman) إن سوفوكليس يعامل بطله هرقل بقسوة بالغة حتى أنه - كما يرى جونز (Jones) أيضا - إذا كان زيوس قد أوفى بوعوده لأدويب فى مسرحية « أوديب فى كولونوس » فإن رب الأرباب قد أعطى وعودا مماثلة لهرقل ولم يف بها فى « بنات تراخيس » . ونلمس - برأي هذين الناقدين - صدى للشعور بالاحباط والاضطهاد إزاءِ الخذلان بالوعود فى الأبيات الأخيرة من المسرحية (١٧) .

أما هارش (Harsh) فيرى أن لب المسرحية أو نواتها يقع فى السخرية من موت هرقل حرقا وبلا تكريم . لأن شخصية هرقل - كما يعتقد الباحث - تبعث على الاشفاق ولكنها لاتقدر على أن تكسب حبنا أو تعاطفنا معها . ولا يبدو هذا البطل فى النهاية جديرا بما أثاره لدينا منذ بداية الحدث الدرامى ، أى الخوف على مصيره ومواساتنا له فى مصائبه . لقد قدمه لنا الشاعر فى صورة تظهره كأقسى شخصية وأكثر الأبطال وحشية فى الأدب الأغريقى كله . إنه وفقا لهذه الرؤية « رجل بلا إحساس أو إدراك ، أنانى لا يهتم إلا بشخصه ولايتأثر بأية بادرة للشك أو التردد فى مواجهة آلامه » . ومن ثم فيبدو لهؤلاء النقاد بصفة عامة ولهارش على نحو خاص جزاءً وفاقا أن يموت هرقل هذه الميتة غير الشريفة محترقا فى الرداء المسموم (١٨) .

ويرسم اهرنبرج (Ehrenberg) صورة لهرقل « بنات تراخيس » فنرى فيها أن الملامح التقليدية لهرقل كبطل أسطورى فاعل للخير (Euergetes) من أجل كافة البشر قد طمست فالبطل فى هذه المسرحية - برأى هذا العالم - يبدو على النقيض من ذلك حيث لايستجيب لأى نداء سوى ما تمليه عليه طبيعته الخاصة ، ولايشبع أية رغبة سوى رغباته الذاتية ، لايلتزم بأية حدود ولايرعوى عن إرتكاب أفظع الجرائم . لقد صار هذا البطل خطرا يهدد الناس من حوله أى أن قوته العظيمة إنقلبت شرا مستطيرا يحيط بذويه وأهله وبنيه . إن هرقل « بنات تراخيس » - حسب هذا التفسير - شخص لايعى المعايير الأخلاقية فهو بطل فوق مستوى البشر لاتحكمه أية قواعد أو قوانين مما يعرفها سائر الناس فله قواعده وقوانينه الخاصة (١٩) .

« وهكذا لاتوجد أدنى إشارة صغيرة إلى مسألة تأليه هرقـل فى هذه المسرحية » . هذا ما يصرح بـه فيلا موفيتز[٢٠] (Wilamowitz) . أما كيتو فينصح كل من يبحث عن تطهير هرقـل بأن يقصر بحثه فى الجزء الأخير من المسرحية الخاص بالتأليه ، وهو الجزء - كما يضيف كيتو ساخرا ومتهكما - « الذى نسى سوفوكليس أن يضمـه إلى مسرحيته » ، أى سقط سهوا من المؤلـف[٢١] .

إن جميـع هذه الآراء المطروحة هـى جزء من كل ، وبدلاً من التمادي فى عرض مزيد منها ، علينا أن نتوقف قليلا لنتدبر أمر هذا اللغز الذى خلفته لنا مسرحية « بنات تراخيس » ومـا دار حولها من نقاش . وسنبادر على الفور بطرح رأينا الذى يتلخص فى إعتقادنا بأن نفى فكرة تأليه هرقـل نفيا تاما من هذه المسرحية قد تسبب فى إلحاق الضرر المدمر ليس بصورة هرقل السوفوكلى فحسب بل بالجوهر بل المأساوى لفن سوفوكليس الدرامى أيضا . ودليلنا على ذلك

أن معظم أصحاب هذه الآراء سالفة الذكر قد انتقدوا بمرارة البنية الدرامية والمضمون المأساوى للمسرحية ككل . أي أنهم أعملوا معاول الهدم فى المسرحية سلفا ثم شرعوا ينتقدون هذه المسرحية المهشمة . وفى الصفحات التالية سنحاول تفنيد هـذه الآراء على أمـل إصلاح ما أفسدته بعض مظاهر الشطط فيما دار حـول مسرحية « بنـات تراخيس » من نقـد .

ثالثا : تحليـل مسرحيـة « بنـات تراخيس »

١ - دور الجوقـــة

يرى بعض النقاد أنه من معطيات كافـة مسرحيات سوفوكليس التى وصلت الينا يمكن أن نستنبط حقيقة أن الشاعر كان يميل إلى أن تحمل كل مسرحية من مؤلفاتـه اسم بطل المسرحية الرئيسى عنوانا . ومن ثم كان من المنتظر أن يسمى سوفوكليس المسرحية التى بين أيدينا إمـا « ديانـيرا » أو « هرقـل » لوكان الشاعر أصلا يهدف الى أن يجعل أحدهما البطل الرئيسى حقا . يقول آدمز (Adams) إن عنوان « بنات تراخيس » يعنى أن الجـوقـة هـى التى تعطى المسرحية النهاية الصحيحة . وهـى التي تشترك فى الأحداث مشاركـة فعالة وكأنها إحدى الشخصيات . إنـه عنوان إذن يذكرنا بعناوين بعض مسرحيـات أيسخولوس مـثـل « المستجيرات » و « الفرس »

و« حاملات القرابين » . فالجوقة فى « بنات تراخيس » مثل الجوقة فى هذه المسرحيات الأيسخولية هى التى توجه الأحداث (٢٢) .

فهل تلعب الجوقة فى « بنات تراخيس » دور البطولة ؟ لانظن ذلك وإن كانت الجوقة فعلا تقوم بدور درامى بارز ، وتساهم مساهمة عضوية فى تطوير الحدث الدرامى . وهذا ما سنوضحه فى السطور التالية .

لقد تعددت الآراء وتباينت النظريات حول دور الجوقة عند سوفوكليس ، ومنها القول بأن الجوقة فى مسرحياته تلعب دور « المتفرج المثالى » ، وقيل كذلك إن شخصيات ايسخولوس كانوا من الآلهة فصاروا عند سوفوكليس أبطالا ونزلوا فى مسرح يوريبيديس إلى مرتبة البشر . وتبعا لذلك قيل إن الجوقة الأيسخولية تتكون من الأبطال وصاروا عند سوفوكليس من البشر العاديين وأما جوقة يوريبيديس فتتألف من مجرد أشباح . وبعبارة أخرى تقف الجوقة فى مسرح ايسخولوس على مبعدة من الأحداث لكى تتدبر أمر ما يجرى أمامها وتشرحه للجمهور . أما الجوقة عند يوريبيديس فقد انشغلت مع مؤلفها الشاعر الفيلسوف بالتحليل السكيولوجى للشخصيات والتأمل العقلانى للمواقف والأحداث ، ومن ثم لم تعد قادرة على أن تشترك إشتراكا فعليا فى الحبكة الدرامية . أما سوفوكليس فهو الذى زرع الجوقة فى قلب الأحداث لتساهم مساهمة عضوية فى تطوير الحبكة الدرامية . بل إن موضوعات سوفوكليس تتسم بالطابع الجمعى مثل الطاعون الذى يصيب طيبة فى « أوديب ملكا » ، وبناءً على ذلك فالقضايا المطروحة ترتبط بحياة الشعب كله ، وأفراد هذا الشعب هم الذين يشكلون الجوقة . فعلى سبيل المثال نجد فى مسرحية « أياس » أن بحارة جزيرة سلاميس هم اول المتضررين بسبب سقوط هذا البطل .

ومع ذلك فلا يمكن لأحد أن يزعم بأن سوفوكليس قد جعل الجوقة تقوم بالبطولة الرئيسية والدور الأول فى أية مسرحية من مسرحياته السبع الباقية . لأن البطل التراجيدى السوفوكلى تمتع بقدر من الأهمية والقوة لايسمح بالتنازل عن شيء من مكانته المحورية للجوقة أو غيرها .

يضع كيركوود (Kirkwood) الأجزاء الغنائية فى المسرح الاغريقي - أى أغانى الجوقة - جنبا إلى جنب مع قصائد بنداروس شاعر الاغريق الغنائي الأول كأهم نماذج وصلتنا من الشعر الاغريقي الجماعى (٢٣) . ذلك أن الاغريق - كما يقول موتى (Meautis) بحق - رأوا أن الكلام العادى البسيط لايكفى للتعبير العميق عن النفس

البشرية ، وقارنوا ذلك الكلام البسيط بقيثارة دون أوتار . ولكى يستكمل الكلام العادى أدواته التعبيرية ويسبر أغوار النفس البشرية لابد وأن يرتبط على نحو أو آخر بالموسيقى والايقاع والرقص (٢٤) . ويتفق كل من إلـز (Else) والباحثة ديـل (Dale) مع الرأى سالف الذكر ، أي أن الجوقة فى المسرح الاغريقي تلعب دورا غنائيا — لا دراميـا — فى المقام الأول (٢٥) .

بيد أننا بالنسبة لمسرح سوفوكليس لايمكن أن نغفل تمـاما أن الجوقة تلعب دورا دراميا مهما مثل بقية الشخصيات . إنهـا بمثابة شخصية جماعية كما يقول الأسبانى إراندونيا (Errandonea) الذي يذهب إلى حـد إعتبار أن الجوقة هـى البطل الرئيسى فى مسرحية « أوديب فى كولونوس » . ومن الغريب أن نفس هذا الباحث يقلل من دور الجوقة فى « بنات تراخيس » ، فهو يرى أن البطولة الرئيسية تقوم بها ديانيرا وأن الجوقة لاترتبط بها ارتباطا وثيقا .ويعلل ذلك بأن هذه الجوقة تتألـف من فتيات صغيرات لايستطعن أن يشاركنها عواطفها وأحاسيسها كأمرأة ناضجة وزوجـة وأم . ولاتستطيع هـى نفسها أن تعتمد عليهن كثيرا لانهن لا ينشغلن إلا بمظاهر الأمور ويغفلن أو يجهلن بواطنها بحكم ضآلـة أو ضحالة تجربتهن فى الحياة (٢٦) . ونحن نرى أن الخطأ الرئيسي الذى وقـع فيه هذا الباحث هو أنـه اعتبر ديانيرا صورة أخـرى لميديا اليوريبيدية أى الزوجـة المهجورة والغيورة إلى حـد الشروع فى الانتقام الشنيع . وكان من الطبيعى أن يشل هذا التفسير حركة الجوقة . والحقيقة أن ديانـيرا — كما سنرى — تأتى كالنقيض السافر لشخصية ميديا .

نحن لاننكر أن بنات تراخيس — أى الجوقة — فتيات بريئات بل وأقرب الى السذاجـة ولكن علينا ألا ننسى أن هذه السمات تقاسمهن فيها صاحبتهن وسيدتهن نفسها أي ديانيرا . فكأن الجوقـة عدة ديانيرات إن صح القول . وبعبارة أخـرى أخـذت الجوقة من ديانيرا الجنس والسن والمشاعر والمواقف والسمات الجوهرية . وإذا تخيلنا جوقة أخرى للمسرحية مكونـة من نساء فى سن أكـبر أو من رجال كبار أو صغار فإن ذلك كان بالضرورة سيؤدى إلى تعزيز فكرة عزل ديانيرا كبطل تراجيدى أوحد وكما هـو متبع فى مسرحيات أخرى لسوفوكليس ولاسيما « فيلوكتيتيس » . ولكن مثل هذه الجوقة كانت ستدين ديانيرا ولا تؤيدها عندما ترسل الرداء المغموس فى دم نيسوس إلى زوجها هرقـل وهو عمل محورى تقوم على اساسه بنية المسرحية كلها بل ومغزاها المأساوى ايضا .

فى أغنية البارودوس (بيت ٩٤ - ١٤٠) تتوجه بنات تراخيس برجاء إلى الشمس أن تكشف لهن أين يوجد هرقل (٩٤ - ١٠١) ويشاركن ديانيرا قلقها حول مصير زوجها (بيت ١٠٢ - ١١١ وقارن ١٤١ وما يليه) وإن كن يفتقدن جزعها وعدم صبرها (بيت ١٢١ وما يليه) قائلات لها (بيت ١٣٠ - ١٣٥) :

« فالليل ذو النجوم لايدوم للبشر
ولا المصائب ولا الثروة
وعندما تذهب عنا بعيدا
يأخذ إنسان آخر دوره منها ...
من السعادة والحرمان »

وفي هذه الأبيات تكمن إشارة خفية لتأليه هرقل الذى سيكون بالنسبة لهذا البطل راحة أبدية بعد متاعب الحياة الشاقة وهذا ما سنعود إليه . المهم الآن أن هرقل سيظهر فى مرحلة متأخرة من المسرحية وسيأتى ظهوره كأنه إستجابة لهذا الرجاء من جوقة « بنات تراخيس » .

دعنا نمعن النظر فى رد فعل ديانيرا على أغنية البارودوس . ونلاحظ أن الخبرة قد مكنت ديانيرا من الحكم على الأشياء بطريقة تنم عن وعى وإدراك أكبر مما تتمتع به بنات الجوقة الصغيرات الساذجات . ومع ذلك وبشيء من التدقيق يمكن أن نستخلص أن قدرة ديانيرا على التمييز لاتفوق قدراتهن كثيرا . فى ردها على الجوقة تقارن ديانيرا بين حياة « العذراء » وحياة « الزوجة » (أبيات ١٤٤ - ١٥٠) . وتقرن الحياة الزوجية بليالى الأرق والقلق لا الفرح والمرح . وتنتقى ديانيرا كلماتها بعناية فائقة وعلى نحو يشى بأنه قد قصد بها تصحيح ما ورد فى أغنية البارودوس . لقد قالت الجوقة أن الفرح والترح يأتيان للبشر دواليك فهذا يعقب ذلك وهكذا إلى الأبد . أما ديانيرا وكأنها تصحح المقولة المعنية أو ترد عليها فتقول إنها تخشى أن تظل محرومة على الدوام وبلا نهاية (أبيات ١٧٦ - ١٧٧) . وما أن تنتهى ديانيرا من حديثها حتى يصل الرسول المسن ليعلن أن هرقل على قيد الحياة وأنه قد انتصر فى المعركة . وعندئذ تحث ديانيرا الجوقة أن يغنين ويطربن (بيت ٢٠٢) وهكذا ينجح سوفوكليس فى أن يقدم لنا دراميا صورة فعلية من صور دورة الحظوظ وبالتحديد توالى الأرق مع السكينة أو الحزن العميق مع السرور البهيج ، فدوام الحال من المحال .

إن مبدأ « كل الأشياء تتحرك » (Panta Rhei) حكمة قديمة ومألوفة فى الفلسفة الأورفية وعند أعماله الأخرى مرارا . وفى شذرة رقم (٥٧٥) نجد الحظ يدور فى شكل عجلة فعلا . وفى شذرة (٨٧١) يربط الشاعر دوران هذه العجلة بدورات القمر . وهذا ما يجعلنا نعود إلى الوراء حيث كانت بنات تراخيس فى البارودوس قد ربطن بين عجلة الحظ والليل . إذ لم تكد ديانيرا تنهى قصة آلامها ولم يكد هيالوس يرحل للبحث عن أبيه الغائب حتى تأتى الجوقة وتضع فى أغنية البارودوس الخلفية العامة والأساسية لكل هذه الأحداث الجارية أى « عجلة الحظ » ومن ثم يصبح من المتوقع وإذا سارت الامور فى مجراها الطبيعى أن تجر سنوات الآلام والأرق الطويلة وراءها سنوات أخريات من الصفاء والسرور . ذلك أن ربة الحظ توخى (Tuche) تدين لسكان تراخيس بقدر من السعادة . وهى بلا أدنى ريب حريصة على أن تسدد دينها بكل وسيلة . هذا هو إعتقاد بنات تراخيس الذى يطرحنه فى أغنية البارودوس ، وهو فى نفس الوقت الاعتقاد الذى يشكل الاطار العام للحدث الدرامى فى المسرحية ككل ولاسيما تأليه هرقل . فالآلام التى تكبدها البطل طول حياته لابد وأن تلقى مكافأة كبيرة (قارن أبيات رقم ١ وما يليه ، ٩٤–٩٥ ، ١٢٩–١٤٠ ، ٢٨٤ ، ٣٠١–٣٠٢ ، ٤٣٩–٤٤٠ ، ٩٤٥) .

وبعد ذلك تتواتر الأنباء عن إنتصار هرقل ثم يأتى ليخاس خادم البطل ومعه حشد من الأسيرات الأويخاليات أى من أويخاليا التى دمرها هرقل . فتنطلق الجوقة فى أغنية نصر قصيرة (أبيات ٢٠٥ – ٢٢٤) . وتمثل هذه الأغنية بنشوتها إستجابة غير مباشرة من جانب الجوقة لما طلبته ديانيرا منهن أى أن يطربن ويغنين (بيت (٢٠٢) . وإختلف النقاد حول توصيف هذه الأغنية ، فبعضهم يراها الأغنية الأولى للجوقة وهى مستقرة فى الأوركسترا أى (Stasimon) [٢٧] ويراها آخرون « فاصلا غنائيا » أو « رقعة زخرفية » (Embolisma) [٢٨] .

المهم أن الجوقة هنا تنفجر فى أغنية فرح وحشى دفعة واحدة أى دون أن تنقسم أغنيتها شكليا إلى استروفات (Strophai) أي مقطوعة ترد على مقطوعة أخرى وهكذا . علاوة على ذلك تقول الجوقة نفسها عن أغنيتها أنها نشيد نصر بايان (Paian) يخاطب ابوللون وأرتميس ... وهذه الأغنية هى الوحيدة فى مسرح سوفوكليس كله التى تنظم بلا استروفات وتجمع بين الرقص فى نشوة بالغة وأبيات إيامبية مشطورة مع أبيات باكخية . إنها فى الواقع تمثل ذروة غنائية راقصة .

ويعتقد كيمربيك (Kamerbeek) أن الجوقـة هنا قد انشطرت الى قسمين أي كان نصف الجوقـة يغنى ونصفها الآخر يرقص ، ثم يتبادلان الأدوار تباعا . ويقول نفس الباحث أن الأبيات من ٢٠٥ - ٢١٥ كانت تنشد بواسطة النصف الأول من افراد الجوقـة بينما كان النصف الثاني يرقص ثم يتبادلان الأدوار فى أبيات ٢١٦ - ٢٢٠ . أما الأبيات ٢٢١ - ٢٢٢ فتغنيها الجوقـة مكتملة وهي تواكب عناءها بالرقصات المناسبة .

هكـذا تبدي هذه الأغنية السوفوكلية فى « بنات تراخيس » من السمات والخصائص التى تقربها من الأغنية الديثورامبية التى نشأ عنها فن التراجيديا أصلا . وتبدو عذراوات تراخيس فى هذه الأغنية وكأنهن كاهنات باكخوس المجذوبات . فقد أثار نشيد أبوللون فيهن الجزل الباكخى المعهود ووصلت بهن النشوة إلى أقصى حد ، كما أن تيجان اللبلاب التي تزين رؤوسهن قد منحتهن قوتها الغامضة ، واستنفرت فيهن كل قواهن وقدراتهن على الصخب والرقص وشهوة الانفلات من دائرة الحزن . إنها إذن أغنية تحتل موقع نشيد نصر يغنى بمناسبة عودة هرقل الظافرة التى تبشر بها الأنباء المتناقلة . وهكذا يمكن اعتبار هذه الاغنية الخطوة الأولى على طريق تأليه هرقل . وهو طريق طويل ملىء بالصعاب والمشاق مما يقدم للبطل الفرصة بعد الأخرى للإحتفاء بإنتصاراته المتتالية .

وإذا لم نقبل اعتبار الأغنية سالفة الذكر الأغنية الأولى للجوقة وهى مستقرة فى الأوكسترا - وهذا ما أجمع عليه معظم النقاد - فإن الأغنية التالية (أبيات ٤٩٧ - ٥٣٠) هي بحق التى تحتل هذا الموقع أي ستاسيمون أولى (Stasimon) . تأتى هذه الاغنية بعد دخول ديانيرا القصر مـع ليخاس الذى كان قد تم اقناعه بأن يكشف حقيقة « يـولى » وهى التى عشقها هرقل وبسببها دمر مملكة أبيها فى أويخاليا لأنـه رفض أن يعطيها لـه زوجـة . تبدأ الأغنية بموضوع عام ثم تعود إلى الحالة الراهنة التى جاءت نتيجة الصراع بين هرقـل وأخيلووس إلـه النهر من أجل الحصول على يـد ديانيرا . ويتضمن محتوى هذه الأغنية عناصر كثيرة مشتركة مع أغنية الدخول التى كان إنتباه الجوقة فيها منصبا على هرقـل الغائب . أما فى هذه الأغنية - ستاسيمون الاولى - فإن الجوقـة تركز كل انتباهها على حياة ديانيرا العذراء أي قبل زواجها من هرقل . وهذان الموضوعان - غياب هرقل ، وحياة ديانيرا قبل الزواج - يمثلان إجابة الجوقة غير المباشرة على المونولوج الإستهلالى أى البرولوجوس الذى ألقته ديانيرا (بيت ١ - ٤٨) . اذن فهما يشكلان جزءاً لايتجزأ من جوهر المسرحية ، وكلاهما يتبادل التأثير

والتأثر بالآخر. ذلك أن هرقل الذى فاز بيد ديانيرا – وكانت فتاة سعيدة مـع أسرتها الملكية – أخذها إلى تراخيس وأنجب منها ثم غاب عنها وظلت تقضى الليل والنهار فى ألم الانتظار.

ولعله من الواضح أن الأغنية موضع التحليل تؤدى وظيفة درامية هامـة وهى تطوير الحدث. وقد أنجز سوفوكليس هذه المهمة ببراعة ظاهرة. فالصراع بين هرقل وأخيلووس لايمثل فى هذه الأغنية مجرد أسطورة زخرفية بل هي خلفية أساسية ومنطقية لما يجرى الآن من أحداث. وهذه الخلفية تتبلور فى فكرة شائعة فى المسرح الإغريقى بصفة عامـة ونعنى قوة وعنف الحب الذى هو الموضوع الرئيسى لهذه الأغنية والذى هو لب المسرحية ككل. ولهذا السبب فإن الناقد الفرنسى مـازون (Mazon) يضع هذه الأغنية محورا للمسرحية كلها، كما يعتبرها فـان دير فالك (Van der Valk) مفتاح الفهم الحقيقى لشكل ومضمون هذا العمل الدرامى [٢٩]. فسرد قصة الصراع بين هـرقل وأخيلووس تشكل رسما حيـا (ad hominem) لما يمكـن أن ينساق إليه من أصابهم الحب العنيف. ومن ثم وبطريقة غير مباشرة يمكن تصور نتائج الحب الجديد أى حب هرقل ليولى الذى كان وراء تدمير مملكـة بأكملها. نعود للصراع بين هرقل وأخيلووس حول الفوز بيد ديانيرا حيث نجد القبرصية أى أفروديتى تقف لتراقب هذا الصراع كحكم (بيت ٥١٥).

وجدير بالذكر أن الصورة التى يرسمها سوفوكليس فى هذه الأغنية للصراع بين هرقل وأخيلووس تذكرنا بصراع آخر وقع فى «الإلياذة» (الكتاب ٢١ بيت ٢٣٧ وما يليـه) بين أخيلليوس وسكاماندوس. وبعبارة أخرى فإن سوفوكليس قد إستعار من هوميروس بعض ملامح هذا الصراع. بل إنـه يستخدم بعض خصائص الأسلوب اللغوى الملحمى لوصف مثل هذا الحب الأسطورى.

وتكشف الأغنية التى نقوم بتحليلها النقاب عن شخصية ديانيرا فنراها سلبية مستسلمة لقدرها، وحيدة، يائسة بائسة، أوعلى حد قول الجوقة نفسها «طائر محروم من أليفه ...... ألخ» (بيت ١٠٥). تبدأ الأغنية بوصف دقيق للصراع الدموى العنيف، وتنتهى بوصف الفتاة الرقيقة التى لاتملك من أمرها شيئا، وتجلس لتشاهد الصراع فى ترقب وانتظار وخوف لأنها هى نفسها «جائزة» الفائز فى هذه المعركة. ويمكن للمرء أن يلمس فى هذه الأغنية تأرجحا مستمرا بين هذين القطبين أى جانبى الحب المتناقضين، فأحدهما لطيف ومريح والآخر مخيف ومدمر. المهم أن صورة

ديانيرا فى هذه الأغنية التى تلقيها الجوقة تعد تجسيدا لما سبق أن قالته ديانيرا فى المولوج الاستهلالى أى البرولوجوس ونعنى أن « الجمال ألم » (Kallos algos) .

وتعتبر هذه الأغنية من جهة أخرى همزة وصل بين ما سبق من أحداث والمشهد الحوارى - الابيسوديون (Epeisodion) - التالى حيث تحاول ديانيرا بالفعل أن تستعيد حب زوجها .

وتلقي هذه الأغنية أيضا أضواء باهرة على شخصية هرقل الغائب . ففي كلمات هذه الأغنية يبدو البطل « منقذا » للمنكوبين البائسين ، يمسك بقوسه وسهامه وهراوته (أبيات ٥١١-٥١٢) ليحطم قوى الشر الوحشية. وتبرز هذه الأغنية ملامح التناقض بين العجز الانسانى وعدم التأكد المتمثلين فى شخصية ديانيرا من جهة (أبيات ٤٧٣ وقارن ٢٣١) والقدرة على الانجاز والثقة الكاملة قولا وفعلا فى شخصية هرقل من جهة أخرى . بيد أن هرقل فى هذه الأغنية يبدو أيضا رجلا تدفعه عواطفه إلى خوض صراعات متتالية هى بمثابة سلسلة من الاختبارات لبطولته . فالنجاح والانتصار فى هذه الأخيبارات يمثلان صفة اساسية فى مفهوم البطولة عند الأغريق . وفى الأغنية التى نحللها يخرج هرقل من الصراع العنيف مع أخيلووس منتصرا وفائزا بالجائزة المرصودة أى ديانيرا . وتخدم هذه الصورة البطولية لهرقل هدفين دراميين فى وقت واحد . أولها أننا فى إطار هذه الأغنية نرى الآن على المسرح امرأتين - ديانيرا ويولى - فاز بها هرقل تباعا كجائزتين فى صراعين سابقين وتضاف إليها هذه الكوكبة من الأسيرات الأويخاليات اللائى يمثلن على نحو غير مباشر تجسيدا حيا لانتصارات هرقل المتتالية . وهكذا وحتى الآن فى مسرحية « بنات تراخيس » يظهر هرقل أمامنا - رغم غيابه - بطل الصراعات والانتصارات والجوائز ولاينازعه منازع فى ذلك قط . والهدف الثانى يمكن أن ندركه مما تشير إليه الأغنية موضع الشرح والتحليل عن طريق التلميح لا التصريح ونعنى أن تأليه هرقل سيأتى فى النهاية كجائزة مناسبة تتوج انتصارات وانجازات هذا البطل على الأرض وأن « هيبى » بنت زيوس وربة الشباب الخالد ستكون هي الزوجة السماوية الأبدية اللائقة بهذا البطل المؤله .

صفوة القول أن أغنية الجوقة الأولى بعد استقرارها فى الأوركسترا تقدم لنا مقارنة درامية مهمة وذات مغزى جوهرى بالنسبة للمسرحية ككل. فهى مقارنة ليس فقط بين ديانيرا وهرقل ، بل أيضا بين المخلوق الوحشى الاسطوري إله النهر أخيلووس

(أبيات ٥٠٨ – ٥١٠) من جهة وهرقل الإنسان – البطل – الاله من جهة أخرى (أبيات ٥١٠ – ٥١٢) .

وتستشير ديانيرا صديقاتها أفراد الجوقة قبل أن ترسل الرداء مغموسا بدم نيسوس الى هرقل (أبيات ٥٣١ وما يليه) ويوافقنها على هذه الخطة ويدللن بذلك .

على سذاجتهن . فهن يعتقدن أن ديانيرا صديقتهن الحبيبة وزوجة هرقل لها الحق كل الحق فى أن تحتفظ بحب زوجها بأية وسيلة مهما كانت . فيولى بالنسبة لهن عشيقة هرقل الأجنبية . وتذكرنا هذه المشورة من جانب الجوقة بمشورة أخرى سابقة حين نصحت الجوقة ديانيرا بأن تستجوب ليخاس بشأن حقيقة الأسيرة الصامتة والمتفردة يولى (أبيات ٣٨٧ – ٣٨٨) هاتان المشورتان من جانب الجوقة تساهمان مساهمة فعالة فى رسم شخصية ديانيرا دراميا . إنها مشورتان قصد بها أن يتضامنا من أجل درء أية شبهة حول نوايا ديانيرا الطيبة . فهى لم تبادر بممارسة أى فعل دون التشاور مع من يقفون إلى جوارها ويخلصون لها الرأى والنصيحة . ومع ذلك فهاتان المشورتان تبرزان أيضا عنصر السلبية فى شخصية ديانيرا كمنبع المأساوية ، فهى كما سنرى لاتحرك ساكنا فى الوقت المناسب وتنتظر دوما حتى يفوت الآوان .

أما أغنية الجوقة الثانية – ستاسيمون ٢ – (أبيات ٦٣٣ – ٦٦٢) فتأتى بمثابة المعادل الغنائي والدرامى لأغنية الدخول التى سبق أن حللناها . فهى أيضا أغنية من نوع الهيبورخيما (Hyporchema) أى اغنية مليئة بفرح وحشى ، وتفاؤل ساذج ، ونشوة باكخية عارمة . ولكن هذه الأغنية التى بين أيدينا تشيع هذا الفرح الصاخب والجزل البالغ كمقدمة ساخرة للفاجعة المأساوية حيث سيرتدى هرقل الرداء المسموم . تبدأ فتيات تراخيس أغنيتهن بخطاب يتوجهن به إلى سكان جبل أويتا المقدس والمناطق المحيطة به قائلات بأنه توا ستصدح الموسيقى العذبة كقيثارة أبوللون فتشيع جو السرور والبهجة بالنصر المؤزر (أبيات ٦٤٠ – ٦٤٢) . فتتجاوب مع موسيقى النصر هذه الجبال والأنهار وتردد الغابات والأحراش أصداءها . إذ أن هرقل على وشك الوصول متوجا بالنصر المظفر (أبيات ٦٤٤ – ٦٤٦) وقد استسلم للدواء السحري الذى استخدمته معه ديانيرا (أبيات ٦٦٠ – ٦٦٢) ، والنقطة الأخيرة بصفة خاصة هى التى تبعث السرور والنشوة فى نفوس عذارى الجوقة بنات تراخيس الصديقات المخلصات لديانيرا .

فى هـذه الأغنية تبدو أولئك العذارى – مثل ديانيرا – ساذجات فى تفسيرهن للأشياء . فهن عاجزات عن الغوص فى بواطن الأمـور والوصول إلى ما يخبئه تطور الأحداث . وتربط هذه الأغنية أيضا بين المشهد الحوارى السابق – أبيسوديون – الذى تم فى نهايته إرسال الرداء إلى هرقـل وبين المشهد التالى لهذه الأغنية والذى سيشتعل فيه هذا الرداء المسموم على جسد هرقل فيحرقه . وتتبدى فى هذه الأغنية أيضا قدرة سوفوكليس البارعة فى رسم المفارقات الدرامية الرائعة والمفعمـة بالسخرية التراجيدية المؤثرة . حقا سيعود هرقل منتصرا وحقا سيستسلم للدواء السحرى الذى غمس فيه الرداء المرسل اليه . ولكن هيهات أن يكون ذلك على النحو الذى تخيلته الجوقة وفرحت به . لأن بطل الأبطال هرقل ، مدمر المدن والمهيمن على الوحوش الضاريـة سيعود إلى منزله محطما تماما ومقهورا ومحمولا على الأكتاف بعد أن فقد القدرة على الوقوف على قدميـه .

وهكذا تفلح هذه الأغنية – موضع الحديث – فى وضع أيدينا على لـب الخلفية الأساسية للأحداث ، ومن ثم تساعدنا على فهم المغزى التراجيدى لكل ما يجرى أمامنا . ونعنى الفجـوة الشاسعة بين التخبط البشري أو الفهم الضال ضلالا بعيدا من جهة ، والتبصر الإلهي القادر ليس فقط على الرؤيـة المستقبلية بوضوح بل وتسيير دفـة الأمور نحو غايتها من جهة أخرى .

وتتجسد هذه الفجوة وبشاعتها فى السرور الآدمى الطائش والمسرف فى تفاؤلـه والذى يأتى دائما عند سوفوكليس كمقدمة تمهيدية لواقعة مأساوية مروعة . فقرب نهاية هذه الأغنية التى نعلق عليها تخرج ديانيرا لتشرح للجوقـة ولنا المخاوف والهواجس التى تستبد بها من بعد ارسال الهدية المشؤومـة ، أي الرداء المغموس فى دم نيسوس إلى زوجها هرقل . وتأسف الجوقة أشد الأسـف لحال ديانيرا المتردية ، ولكنها تطلب منها ألا تفقد الأمل تماما (أبيات ٧٢٧ – ٧٢٨) . وهنا نتساءل من بالضبط الذى يحتاج إلى المشورة والنصح الآن ؟ ديانيرا أم الجوقة ؟ أم هما معا ؟ .

ونعود إلى بداية الأغنية (أبيات ٦٣٣ – ٦٣٩) حيث تناجى الجوقـة المنطقة المحيطة بتراخيس وجبل أويتا . ولايمثل النداء مجرد زخرف جغرافى بسيط وإنما هو عنصر أساسي فى الحدث الدرامى والتأليه التراجيدى لبطل المأساة هرقل . فهذه المناطق ولاسيا قمـة جبل أويتا ستشهد بنفسها بعد قليل لا عودة البطل المنتصر وإنما

موته حرقا فوق محرقة يأمر هو نفسه بأعدادها . وان كانت هذه الميتة فى الواقع وبهذه الصورة تمثل فعلا العودة المنتصرة والنهائية من الوجود الأرضى الى العالم الذى ينتمى اليه هرقل أصلا أى عالم الآلهــة الذى كان هرقل ينتسب اليه بحكم المولد فهو إبن زيوس رب الأرباب .

وينابيع ثرموبيلاى الساخنة المذكورة فى هذه الأغنية كانت قد أوجدتها الربـة أثينة حامية وراعية هرقل البطل لكى توفر لـه استراحة مناسبة تجدد قواه فى أثناء تجوالـه وترحاله وانتقاله من صراع الى صراع . فهذه الينابيع إذن تجسد فكرة العناية الالهية وتمثل النصر والخصوبة والتطهير ، أو بكلمة واحدة الخلود كمكافأة على ما يتكبده الأبـطـال مـن مشاق وآلام . وستشـهـد هـذه الينابيع الدافئة تألية هرقـــل فـوق محرقـة جبل أويتـا .

وغنى عن التبيان أن صورة هرقل فى هذه الأغنية كإنسان – بطل فى طريقه للتأليه أوضح من أن تحتاج إلى مزيد من التفصيل ما دمنا نتحرك فى اطار فن سوفوكليس الدرامى بالغ الاتـقـان .

وعندمـا تعلم ديانيرا من هيالوس بآلام زوجها هرقل فى الرداء الحارق لاتتوجـه بكلمة عتاب واحدة للجوقة التى كانت قد أشارت عليها وأفتت بإرسال هذا الرداء موافقة ومؤيدة لخطة ديانيرا المشؤومـة . تشعر ديانيرا بأن الخطأ خطؤهـا هـى وحدها وعليها أن تتحمل كل العواقب الوخيمـة بنفسها . ومن جهة أخرى فإن بنات الجوقة على ثقة تامة ببراءة صديقتهن وينصحنها بأن تدافـع عن نفسها وإلا فإن صمتها سيحسب عليها ويؤخذ على أنـه إعتراف بالاثم (بيتي ٨١٣ – ٨١٤) . وبالفعل يأخذ بعض الدارسين البيتين المشار اليها تـوا كدليل قاطع على أن الشاعر المؤلـف يدين بطلته إدانة بينة . ويقولون ان اللغة المستخدمـة فى هذين البيتين قد صيغت صياغة خاصة تشى بلغة القضاء والمحاكم . ويعتقدون أن البيتين (٨٨٤ – ٨٨٥) يؤيدان هذا الرأى حيث تعيد الجوقة نفس القول أى أن ديانيرا هـى وحدها المسؤولـة عن كل هذه المصائب . ونحن من جانبنا لانأخذ بهذا الرأى بل نرفضه رفضا باتا لأنـه يقلل من القيمة الفنية للمسرحية ككل بإفساد المغزى التراجيدي الكامن فى شخصية ديانيرا وتحويلها إلى إمرأة غيور وشريرة . ان البيتين ٨١٣ – ٨١٤ قد تكرر معناهما فى كلمات أخرى لهيالوس (بيت ١١٢٦) وهو يدافـع عن أمـه الميتة . وبعبارة أخرى

ينبغى ألا نفهم هذين البيتين على انها إدانـة لديانيرا ، ولكنها لايزيدان عن مجرد كونها اعتراضا بسيطا على صمتها فى وقت هى بحاجة ماسة للدفاع فيه عن نفسها .

من المرجح أن الجوقة قد فهمت من كلمات ديانيرا ولاسيما بيت (٧٢٠) أنها لاتنوى الاستمرار فى الحياة بعد موت هرقل . فلماذا لاينقل ذلك إلى هيالوس الذى كان بلاشك سيسعى جاهدا لانقاذ أُمـه من الانتحار؟ ولنجب على هذا السؤال بالقول إن هيالوس لو فعل ذلك فإنه كان سيقضى قضاء مبرما على التطور الدرامـى للأحـداث دون أن يؤدى ذلك إلى تحويل فى مجراها أو تغيير جذري فى النهاية . فديانيرا بعد أن فقدت هرقل أو تكاد لايهمها أن تظل على قيد الحياة لتثبت براءتها بل إنها تتوق فقط الى الموت فى أسرع وقت ممكن . وما كان تدخل هيالوس ليحدث شيئا سوى تأجيل موت ديانيرا إلى حين. وبنفس هذه الطريقة نستطيع تعليل « اللامعقـول » فى موقف المربية التى بدلا من التدخل لإنقاذ ديانيرا ومنعها من الانتحار تسرع لتخبر هيالوس بما حدث ليس إلا (أبيات ٩٢٧ - ٩٤٨) .

وتعـد أغنية الجوقة الثالثة - ستاسيمون رقم ٣ - (أبيات ٨٢١ - ٨٦١) أطول أغنية فى مسرحية « بنات تراخيس » وتأتى بمثابة موازنة دقيقة مـع الأغنية الأولى . وتنقسم هذه الأغنية إلى أربع مقطوعات أي ستروفات ، يتركز الحديث فى إحداها حول ديانيرا (أبيات ٨٤١ - ٨٥١) . في حين تتناول المقطوعات الثلاث الأخريات أعمال ومصير هرقـل على نحو مباشر. فما أن سمعت الجوقة أنباء الرداء المسموم الذى حرق جسد هرقل حين عاد هيالوس بها من رأس كينايون حتى أدركت مغزى النبوءات القديمـة ، فانخرطت تصف آلام هرقل والنتائج المترتبة على فعلة ديانيرا .

يظن بعض النقاد أن دور هذه الأغنية لايتعدى مجرد تعليق غنائي على الأحداث التى وقعت بالفعل حتى الآن . أما نحن فنضع لهذه الأغنية أهدافا درامية أهم وأعمـق من ذلك بكثير. فعن طريق الاثارة الشعرية وانتقاء الكلمات إنتقاء موحيا بالإضافة إلى مـا يعنيه الايقاع الغنائي فى حـد ذاته ، يأخذ مغزى الأحداث أبعادا جديدة حقا . ففي هذه الأغنية يعطى الشاعر خلاصة الأحداث ، كاشفا النقاب عن مسببات المأساة ، موضوع الأغنية على وجه التحديد هو موت ديانيرا وآلام هرقل ، وتشير الجوقة إلى آلام هرقـل قائلة « الأقـدار المقبلة » (بيت ٨٤٩ - ٨٥٠) .

ويرى آدمز أن هذه الأغنية تسبق وتجهض لحظة ادراك هرقل لمغزى النبوءات القديمـة أي أنها تعنى « موتـه » وبعبارة أخرى فإن هذه الأغنية برأى آدمز تكسر الخط

الدرامى للمسرحية[٣٠] . ونحن بدورنا لاناخذ بهذا الرأى على أساس أن هناك فرقا شاسعا بين مفهوم الجوقة هنا للنبوءة أي « نهاية الآلام » (بيت ٨٢٥) – فالجوقة تفهم ذلك على أنه « الموت » (أبيات ٨٢٨ – ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٤) – وبين إدراك هرقل لمغزى هذه النبوءة فيما بعد على أنها تعنى التأليه . فبنات الجوقة بذكرهن لحادثة نيسوس (بيت ٨٤٠) والنبوءات وبطرح مفهومهن غير الدقيق لذلك إنما يمهدن الطريق ويقدمن – دون أن يفسدن – لحظة إدراك هرقل فيما بعد لنهايته المصيرية أى التأليه .

وفى بيت ٨٦٢ وعندما سمعت الجوقة صرخات ديانيرا من داخل القصر إنقسم أفرادها إلى قسمين ، ويهدف المؤلف بهذه الحيلة إلى زيادة جو القلق الذى أشاعته الصرخات . كما أنه بهذه الوسيلة أيضا أعطى المشهد مزيدا من الدرامية والحيوية ومهد الجمهور لسماع الوصف المفصل لانتحار ديانيرا على لسان المربية . وفى بيت ٨٦٧ يتحد أفراد الجوقة من جديد ليسمعوا معا ما حدث داخل القصر برواية المربية التى شاهدت لهم – ولنا – كيف انتحرت ديانيرا . وهنا يستخدم الشاعر وسيلة شطر البيت بين أكثر من متحدث (Antilabe) وذلك فى أبيات ٨٧٦ – ٨٧٧ . وهو هكذا يصور الاضطراب الناجم عن هذه الأنباء المفجعة . ويبلغ الهلع ذروته من خلال العبارة المحكمة التى ترد على لسان المربية وكأنها قول مأثور (بيت ٨٧٤ – ٨٧٥) :

« لقد رحلت ديانيرا رحلتها الأخيرة
حيث لا عودة ... ودون أن تحرك قدما »

ومن نافلة القول أن لهذا المشهد أهمية درامية تفوق أي مشهد آخر لأنه يصور لحظة حرجة فى الحدث . وبنات الجوقة هن اللائى يتلقين نبأ وفاة ديانيرا لأنهن وحدهن الباقيات فى المشهد أمامنا وفق التطور الطبيعى للأمور وكما تقضى القواعد المصطلح عليها بين المؤلفين الدراميين الاغريق . ونعنى بالتحديد أن الجوقة بعد أن تدخل الأوركسترا لاتتركها إلا عند نهاية المسرحية . بيد أن سوفوكليس المؤلف الدرامى البارع فى فنه استغل ذلك دراميا أروع استغلال . فمما لاشك فيه أن بنات الجوقة هن الأولى بتلقى نبأ انتحار ديانيرا لأنهن الأقرب إلى قلب البطلة الراحلة . ومن ثم فهن الأكثر تأثرا وحزنا لفراقها . وهن أيضا الأقدر على نقل هذا الشعور إلى قلب المتفرجين . وينبغى ألا ننسى أن بنات تراخيس هن اللائى كن قد شجعن ديانيرا على استجواب ليخاس بشأن حقيقة يولى ، وهن اللائى أيدن خطتها لارسال الرداء

المغموس فى دم نيسوس الى هرقل . فهن اذن يحملن قدرا من المسئولية عما يجرى من أحداث أدت الى موت ديانيرا وستؤدي الى موت هرقل حرقا أى تأليهه . وهكذا يمكن إعتبار الجوقة مشاركة إيجابية فى تطوير الحدث الدرامى والمحتوى الفكرى للمسرحية ككل .

وكان من الطبيعى أيضا أن تكون المربية هى التى تعلن للجوقة نبأ انتحار ديانيرا فهى التى فى البرولوجوس كانت قد أقنعت ديانيرا بإرسال إبنها هيالوس للبحث عن هرقل . فلما عاد هيالوس بالأنباء المؤلمة عن الرداء المسموم ، الذى بدأ يشتعل على جسد هرقل ، انتحرت ديانيرا على مسمع الجوقة ومرأى المربية التى خرجت من داخل القصر لتنقل لأفراد الجوقة صورة مجسدة لما كنَّ قد سمعنه بأذانهن منذ لحظات .

ويعتبر العلامة جيب (Jebb) هذا المشهد بين المربية والجوقة بمثابة أغنية إضافية أو جزء ختامى للأغنية الثالثة (ستاسيمون) . وعلى أية حال يمكن أن نوجز تحليلنا لهذا المشهد الغنائي وما يستخلص منه من نتائج فيما يلى :

أ – ان الجوقة فى مسرحية « بنات تراخيس » متورطة فى الحدث الدرامي تورطا نشطا وفعالا .

ب – أراد الشاعر بهذا المشهد أن يعطى أهمية خاصة للعنصر المأساوي فى شخصية ديانيرا كما لو كان يهدف الى أن يضعها فى موضع البطولة الرئيسية للمسرحية ككل .

وبعد إعلان نبأ إنتحار ديانيرا تأتي المرثية (Kommos) التى تلقيها الجوقة وهي – على الأرجح – تشاهد جثة البطلة فوق الآلة الدوارة (Ekky Klema) التي نقلتها من داخل القصر (Interior) الى المشهد الخارجي (Exterior) . والهدف المباشر من هذه المرثية الصغيرة (أبيات ٨٧٨–٨٩٥) هو هدف أية مرثية في التراجيديا الاغريقية بصفة عامة ، أى التعبير عن بالغ التأثر وعميق الحزن الناجمين عن وقوع المصيبة الرئيسية فى المسرحية . بيد أن المربية هنا تشترك مع الجوقة فى أداء المرثية التى تبعا لذلك تبدو أكثر تعقيدا من أية مرثية أخرى فى المسرح الاغريقى فيما عدا « حاملات القرابين » لأيسخولوس . فبعد التساؤلات السريعة والقلقة من جانب الجوقة (أبيات ٨٩٠ وما يليه) تعطى المربية إجابات مقتضبة وغير واضحة فى البداية . وهذه الإجابات نفسها هى التى تقود المربية وتقودنا إلى مونولوج طويل ومفصل تلقيه المربية . وهو الذى يعد فى الواقع الإجابة الحقيقية على كافة التساؤلات

المطروحة من جانب الجوقة . وهكذا من خلال المرثية التى تعد فى حد ذاتها وسيلة للتعبير عن الهلع والفزع ندخل فى وصف تفصيلي مطول يشفى الغيل ويهدىء الثورة العارمة (أبيات ٨٩٩ - ٩٤٦) . صفوة القول أنه قد تم تمهيد الطريق تماما وبصورة ناجحة ومفيدة دراميا لكى نسمع هذا المونولوج الطويل دون أدنى شعور بالملل ، بل بشغف وترقب . والفضل الأكبر فى ذلك التمهيد يعود إلى مساهمة الجوقة .

وتتساءل الجوقة فى الأغنية (ستاسيمون) الرابعة (أبيات ٩٤٧ - ٩٧٠) بأى المصائب تبدأ شكواها ، أتبدأ بمصيبة موت ديانيرا " أم بآلام هرقل ؟ (أبيات ٩٤٧-٩٤٩) . ثم يقرن البدء بالموضوع الأول فى المقطوعة (ستروفة) الأولى (أبيات ٩٥٠ - ٩٥٢) . ولكنها لاتلبث أن تربط ذلك بالرعب المنتظر والخطر المرتقب ، أي مشهد هرقل المعذب فى الرداء المسموم الحارق (أبيات ٩٥٣ وما يليه) . فهذه الأغنية إذن تهدف إلى الربط بين المصيبتين والبطلين وهى تعد ضربا من المقابلة والموازنة مع الهيبورخيما (أبيات ٢٠٥ - ٢٢٤) سالفة الذكر والتى تغنت بالعودة الظافرة لهرقل فى اللحظة التى بدأ فيها طابور الاسيرات يتقدم كدليل حى على عودة البطل المنتصر . أما فى الأغنية (ستاسيمون) الرابعة فالجوقة تتغنى بالمصيبة المزدوجة . فمن جهة علمت الجوقة لتوها بموت ديانيرا ، ومن جهة أخرى ترى بعينها حاشية هرقل قادمة فى موكب حزين حيث يحمل البطل نصف ميت (أبيات ٩٥٥-٩٥٨) . وهكذا فإن الأغنية الرابعة ترد ردا دراميا على الهيبورخيما (أبيات ٢٠٥ - ٢٢٤) وتمهد تمهيدا مقبولا للمشهد الحوارى (الابيسوديون) التالى .

ويبرز فى هذه الأغنية عنصران رئيسيان : الأول هو شعور التعاطف من قبل الجوقة - صديقات ديانيرا - نحو هرقل . فهذا التعاطف من قبل الجوقة يعترف به حتى من ينكرون ورود أية فكرة لتأليه هذا البطل بالمسرحية مثل (Webster)[٣١] أما العنصر الثانى فهو أن الجوقة كبقية أهل تراخيس لن يفهموا حتى النهاية أن موت هرقل هنا يعنى التأليه . فبنات الجوقة يخشين أن تخمد شعلة الحياة فى عروقهن عندما يرين البطل وهو يموت (أبيات ٩٥٥ وما يليه) . ومما لاشك فيه أن هذا العنصر هو الذى يخلع على التأليه صفة المأساوية .

وبدخول هرقـل (بيت ٩٧١) يظهر من جديد السؤال حول موضوع تألـيـه هرقل والبنية الدرامية فى هذه المسرحية . فقد قيل ان تكوين الجوقة فى هذه المسرحية قد جاء بطريقة لاتسمح لها بأن تكون مرتبطة إرتباطا عضويا بالتطور الدرامى للحبكة على غير ما عودنا سوفوكليس فى مسرحياته الأخرى . ويشرحون وجهة النظر هذه فيقولون إن وجود مثل هذه الجوقة إلى جانب صديقتهن العزيزة ديانيرا كان طبيعيا وحيويا فى النصف الأول من المسرحية . أمـا وقد ماتت الأخيرة فلم يعد لهن مكان في المسرحية حيث ليست لهن صلة بهرقـل . صفوة القول برأى الآخذين بوجهة النظر هذه أنـه بدخول هرقل إنتهى دور الجوقة . ويدللون على صحة رأيهم بحقيقة أن الجوقة قبل ظهور هرقل تلق ما مجموعه ٣٣٩ بيتا من إجمالى ٩٧١ . أما بعد ظهور هرقل ومن مجموع ٣٠٧ أبيات فهى تلق فقط أربعة أبيات (١٠٤٤-١٠٤٥ و١١١٢ -١١١٣) بل إن هناك نقاشا طويلا حول البيتين الأخيرين [٣٢] .

وليس من المتعذر تفنيد هذه الآراء والرد عليها . وأول ما نبدأ بـه فى هذا الصدد توضيح أن ديانيرا - التى تكرس الجوقـة وجودها وحبها لها - هى نفسها تكرس وجودها وحياتها على نحو كامل لزوجها هرقل . فهذا يعنى بطريقة أو بأخرى أن الجوقة قد أقامت بينها وبين هرقل علاقـة وطيدة من خلال ارتباطها الوثيق بديانيرا . ولذلك نجد الجوقـة تنشغل وتقـلـق لغياب هـرقـل وتـفـزع لمصائبه ، كما أنهـا تتغنى بإنتصاراتـه وتشعر بالنـشـوى لمجـرد سماع نـبـأ عودتـه ظافرا ، وتـذوب حزنـا عندما تعلم أنـه يعاني آلامـا مريرة .

صفوة القول أن إخلاص بنات الجوقة لهرقل لايقل بأي حال عن اخلاصهن لديانيرا . حقا أن الجوقة تصمت تقريبا أو تكاد بعد ظهور هرقل وذلك لأنها - برأينا - لاتستطيع أن تفعل ما هو أفضل ، فصيبتهن أكبر من أي كلام . لقد فقدن الملكة الصديقة ديانيرا وأمامهن الآن يرقد طريح الفراش سيد تراخيس وبطل الأبطال وهو يلفظ أنفاسه الأخـيرة . والذى سوف تحزن لموته كل بلاد الاغريق على حد قول الجوقـة نفسها (بيتي ١١١٢ - ١١١٣) . ومن ثم فإن الصمت الدرامي للجوقة هنا يزيد من تأثير المأساوية فى شخصية هرقل ، تماما كما كانت أغنياتهن الصاخبة فى السابق تبرز للمغزى التراجيدى للحدث الدرامى فى المسرحية ككل .

ومن ناحية أخرى يعد صمت الجوقة امتداداً دراميا وذكيا لانسحاب ديانيرا الصامت من المشهد بعد أن نقل إليها هيالوس أنباء الرداء الحارق على جسد هرقل .

فدون كلمـــة واحدة قررت الانتحار على الفور وذهبت فى صمت مطبق الى عالم السكوت الأبـدي . وإذا قبلنا الرأى القائل بأن الجوقـة بطريقة أو بأخرى مسؤولـة عن آلام هرقل ولو جزئياً لأنها أيدت وحثت ديانيرا على إرسال الرداء فإن هذا يجعلنا نقول أن ديانيرا الغائبة الآن حاضرة ومؤثرة فى الأحداث بفضل وجود الجوقـــة وبفعل ما كانت قد ارتكبت من أخطاء غير متعمدة . وهكذا يمكن تفهم وجود الجوقـة الصامت فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية على أساس أنـه يربط بين هذه الأجزاء وأول المسرحية ، حيث كان هرقل الغائب حاضرا ومؤثرا بفضل حب ديانيرا لـه وقلقها عليه . المهم أن صمت الجوقة الدرامى فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية هـو أبلغ دليل على أن الجوقة متورطة من أخمص قدمها إلى قمـة رأسها فى الحبكـة الدرامية ، إنها تصرخ (أبيات ٩٥٢ - ٩٦٣) :

« يا ويلتاه أما من هبة ريح قوية
ومواتيـة ... تهب عـلى منزلـنـا
فتحملنى بعيدا عـن هـذا المــكان
خشيـــة أن أمـــوت رعبـــا
عندما تقع عيناى على إبن زيوس القوى .
فهم يقولون إنه يقترب من المنزل ، مسجى !
فى عذاباتـه الأليمـة المستعصيـة
(يقترب الموكب الذى يحمل هرقل فوق حمالة)
ياهـول المشهد الذى لايوصـف بكلمات !
ليس إذن ببعيد عنا بل هو قريب منا
ذلك الكرب الذى بكينـاه مسبقـا » .

العجيب حقـا أن هناك بكائية (Threnos) (أبيات ١٠٠٤ - ١٠٤٣) لايشترك فيـهـا سوى هيالـوس والرجـل المسن على رأس حاشيـة هـرقـل ويشترك فيها هـرقـــل نفسه . ويـصـف جيـب (Jebb) هـذه البكائية بأنها « أغنية من المشهد » (Melos apo skenes) . ووجـه العجب والغرابـة هنا أن الجوقة لاتشترك فى هذه البكائية ولو بكلمة واحدة رغم وجودها فى الأوركسترا بالطبع . لكن ربما تزول دهشتنا تماما لو تخيلنا الجوقة وهى تشارك بحركات الجسم واليدين أى بالرقص المعبر والأبلـغ من أى كـلام ، والأنسب لحالتهن ولصمتهن ، الذى يبدو أن المؤلـف قد

حرص عليه حرصا ملموسا . علينا إذن أن نتصور المشهد كما يلي : كل الممثلين الموجودين بما فيهم هرقل يبكون ويولولون ، وتقوم الجوقة برقصات حزينة أو شبه جنائزية ، وربما تلطم الصدور وتدق القدم فى هلع وفزع . فبنات تراخيس إذن يجسدن بالحركة ما يخرج من أفواه الممثلين الآخرين من كلمات وعبارات حزينة .

وقد يكون صمت الجوقة تلميحا دراميا من جانب سوفوكليس إلى أن هرقل الذى فى سبيله الآن إلى قمة الأوليمبوس بعد أن خطى خطواته الأولى نحو هذه النهاية هو الوحيد الذى ينبغى أن يسمع صوته . أما الآخرون من أتباعه وعبيده أو المتعبدين له فهم من البشر وينبغى عليهم أن يصيخوا السمع فى خنوع وخشوع أو كما يقول سينيكا الشاعر الرومانى والفيلسوف الروائي (٤ ق . م – ٦٥ م) فى مسرحيته « هرقل فوق جبل أويتا » والتى بحق تعد نوعا من إعادة الصياغة للمسرحية التى بين أيدينا ، يقول (بيت ١٧٤٥) :

« ووقف جمهور الناس جميعا فى ذهول يكادون لايصدقون .... »

كان هيالوس – الشاب الصغير – هو الوحيد من الشخصيات الرئيسية الذى تكلم مع هرقل أبيه . وهنا نتذكر نساء جبل الجليل فقد كن أشبه بجوقة إغريقية فى مسرحية مثل « بنات تراخيس » وقفن يشاهدن ويتابعن صامتات عملية صلب المسيح ورفعه .

وفى النهاية نستطيع أن نستخلص دور الجوقة فى مسرحية « بنات تراخيس » على النحو التالى ، إنهن لم يقمن بدور البطولة الرئيسية كما قد يفهم من العنوان الذى ربما قصد به الايحاء بأن الجوقة تشكل عنصر الربط الرئيسى بين قطبى هذه المسرحية أي ديانيرا وهرقل فبنات تراخيس ظللن موجودات ومؤثرات فى المشهد من أول المسرحية إلى آخرها فى حين غاب عن أعيننا هرقل فى الأجزاء الأولى وغابت ديانيرا بالموت فى الأجزاء الأخيرة . ولكن الجوقة تقوم بدور عضوى فى الحدث الدرامى وفى تأليه هرقل فدورهن لايقتصر على الربط بين ديانيرا وهرقل كما أسلفنا بل هن اللاني يمثلن همزة وصل درامية بين ديانيرا الزوجة الناضجة ويولى العشيقة الصغيرة والأسيرة الحبيبة . كما أنهن يربطن دراميا بين ديانيرا العذراء وديانيرا الزوجة من ناحية ، وبين ديانيرا أثناء حياتها وديانيرا التى ماتت من ناحية أخرى . وتربط الجوقة أيضا بين هرقل الغائب وهرقل الحاضر ، وكذا هرقل الانسان البطل المعذب وهرقل المؤله . والجوقة هي التى تربط بين ليخاس الذى يختلق ويلفق قصة وهمية عن

يولى ، وليخاس الذى يكشف النقاب عن الحقيقة العارية بشأن حب هرقل المدمر لهذه الفتاة الجميلة . والجوقــة هى التى تربط بين هيالوس الذى يتهم ويلعن أمــه ، وهيالوس الذى يندم على ذلك ندما مريرا والذى حاول مرارا الدفاع عنها أمام ابيــه بعد موتها .

صفوة القول أن الجوقــة تلعب دورا مهما للغاية فهو لايقل عن دور أيـة شخصية رئيسية فى المسرحية . ولذلك رسمت شخصية الجوقــة بعناية فائقة واختيرت كلمات أغانيها إختيارا مدروسا . أى أن سوفوكليس قد أولى هذه الجوقة نفس الاهتمام والعنايــة اللذين أولاهما لبقية الشخصيات . قد تكون نسبة الأبيات التى تؤديها الجوقــة - وهى ١٧٪ من مجمل أبيات المسرحية كلها - أقل منها فى أية مسرحية سوفوكليــة أخرى . ولكنها ذات قيمــة درامية عالية جدا .

٢ - شخصية ديانيــرا

يعتقد جيب (Jebb) بأنه كان ينبغى على سوفوكليس ألا يولي شخصية ديانيرا مثل هذه العناية إن كان حقا يرغب فى أن يكون هرقل بطل هذه المسرحية . وذلك أن الأبعاد الانسانية لمأساة ديانيرا ومعاناتها تأخذ الكثير من عظمة وبطولة هرقل (٣٣) . بل إن بعض النقاد الآخرين يذهبون إلى القول بأن موضوع مسرحية « بنات تراخيس » هو زوجة هرقل نفسها وما تعانيه من احتقار على يد زوجها . فهى، إذن - كما يرون - بطلة المسرحية الأولى ، أى أن شخصيتها هى نواة الحبكة الدرامية ككل وحولها تدور كل الأحداث . إنها - برأيهم - الشخصية المسيطرة أثناء الثلثين الأولين من المسرحية . وأهم من ذلك كله أن الشاعر قد بذل جهدا ملحوظا فى رسم شخصية ديانيرا ، فلماذا كل هذا الجهد؟ لماذا حرص المؤلف على أن يصورها شخصية مأساوية تعلو قامتها بقية الشخصيات؟ بل لماذا أقام المأساة كلها على أساس من عنصر الخير والسذاجة المميزين لشخصيتها؟ لماذا وضع على لسان ديانيرا أدق التعبيرات وأرق الكلمات فى المسرحية... بل ربما فى المسرح الاغريقى برمته ؟

وفى الواقع تبدأ مأساة ديانيرا حتى قبل بداية الأحداث المسرحية نفسها ، أى منذ بدء الصراع الرهيب بين خطيبيها المتوحشين هرقل وأخيلووس . وهذا ما تتحدث عنه هى بنفسها فى البرلوجوس (بيت ٩ وما يليه) ، وتعود إليه الجوقة مرة ثانية (بيت ٥٠٨ وما يليه) . لقد كانت فتاة غرة أثناء إحتدام هذا الصراع ، تجلس على مقربة منه

لتراقبه (بيت ٥٢٤) وتنتظر ما سيسفر عنه أى نتيجته دون أن يكون بمقدورها التدخل فيما سيقرر مصيرها . وبعد ذلك – كما يقول الشاعر – إنتصر هرقل وأخذها مكافأة على انتصاره الساحق ورحل بعروسه أى ديانيرا على الفور (بيت ٥٢٩) [٣٤] . وفى هذا يخالف سوفوكليس مصادره الأسطورية القديمة التى تجعل هرقل يعيش مع عروسه ديانيرا بعض الوقت فى قصر أبيها أوينيوس بأويتاليا [٣٥] . ومن المرجح أن سوفوكليس قد قصد بهذا التغيير أن يسلط الضوء على عنصر الاندفاع البطولى فى شخصية هرقل من جهة ، وعنصر المعاناة المأساوية العميقة فى شخصية ديانيرا من جهة أخرى . فهى عروس اختطفت خطفا من أحضان أمها (بيتي ٥٢٩ – ٥٣٠) وهى لاتزال فتاة غريرة . ويلاحظ أن هذه الحقيقة تذكر مرتين فى بداية المسرحية مما يؤيد قولنا بأن الشاعر يعمد عمدا إلى ابرازها لتحقيق بعض أهدافه الدرامية وأهمها ابراز شخصية ديانيرا وما تتمتع به من إمكانات مأساوية تنمو وتتزايد بصفة مستمرة وكلما تقدمنا مع الحدث الدرامى .

ومن ثم فإننا لو اعتبرنا مسرحية « بنات تراخيس » مسرحية سوفوكلية تقليدية ينبغى أن نضع فى مركزها المحورى ديانيرا مثلها مثل أى بطل مأساوى سوفوكلى فى أية مسرحية أخرى . فمن اليسير إثبات أن ديانيرا تلعب هنا دور البطولة . بل إن هذا أسهل بكثير مما لو حاولنا أن نثبت أن هرقل يحتل هذه المكانة . ذلك أننا مثلا نستطيع أن نضع أيدينا على بعض ملامح الشخصية الأوديبية فى صورة ديانيرا . وبعبارة أخرى أكثر وضوحا وتحديدا هناك عناصر مشتركة بين أوديب ملكا وديانيرا . فكلاهما يعد أنموذجا نادرا لحقيقة الانسان المأساوية . وبالنسبة لديانيرا يتكرر دوما القول بأن الادراك البشرى ناقص أو غير مؤكد (أبيات ٩٢ ، ٦٦٩ وما يليه : ٩٦٤ ، ٧١٠ – ٧١١ ، ٩٣٤ وما يليه ، ١١١٨ وما يليه ، ١١٦١ وما يليه – ..... ألخ) . وكذا تقوم مأساة ديانيرا على معرفة الحقائق تماما وفهم الأمور جيدا ، ولكن بعد فوات الأوان ، وهذا الموضوع هو أساس مسرحية « أوديب ملكا » [٣٦] .

ولكن هذه الفكرة فى المسرحية الأخيرة قد تغلغلت فى الحبكة الدرامية نفسها بحيث أن البحث عن الحقيقة أصبح هو لب الحدث الدرامى وجوهر شخصية أوديب . أما بالنسبة لديانيرا فإن البحث هو إلى حد ما عنصر ثانوى . ومرد هذا الفرق بين الشخصيتين هو أن أوديب نفسه يتمتع بقدرة خارقة على الفهم والنفاذ إلى ما وراء السطح . ومن ثم فإن قيام الحدث الدرامى فى مأساته على أساس سعيه الدؤوب وراء

المعرفة والكشف عن الحقيقة الخبيئة ، ثم اكتشافه لها فى النهاية وثبوت أن هذه الحقيقة التى يبحث عنها هى الدمار بالنسبة له . نقول إن قيام الحدث الدرامى فى مأساة أوديب على هذا الأساس قد جعل «أوديب ملكا» ضربا من الصراع ضد الجهل بالحقيقة . على أية حال يبدو أن سوفوكليس وهو ينظم هاتين المسرحيتين «بنات تراخيس» و «أوديب ملكا» كان مشغولا بفكرة أن «الإدراك بعد فوات الآوان» (opsima thein) هو منبع هام من منابع المأساوية فى الحياة الآدمية (٣٧) . وهو موضوع لايزال المبدعون يستغلونه إلى يومنا هذا فى كافة ضروب الأدب والفن .

ومن الغريب أن يحاول بعض الدارسين طمس شخصية ديانيرا (وأوديب) بوضعها فى قائمة الشخصيات العاجزة عن الإدراك فى الوقت المناسب أوكما يقول المثل السائر الوارد عند هوميروس وهيسيودوس «لايدرك الأحمق إلا بالمعاناة» (٣٨) . وفى المقابل هناك دارسون آخرون يرون فى تضرعات ديانيرا الملحة والصادقة إلى ليخاس خادم هرقل بأن يحيطها علما بكل شيء عن يولى (أبيات ٤٣٦ بما يليه) دليلا قاطعا على حدة ذكائها ، بل وعلى أنها قد حاولت بالفعل أن تخدع الرجل ليخاس . أى أنها تظاهرت بقبول يولى - عشيقة زوجها - كخطة إستراتيجية تهدف فى البداية إلى إستخلاص كل مايمكن الحصول عليه من معلومات عن يولى . المهم أن هذا المشهد يظهر ديانيرا - برأى والدوك الذى يتبع نظرية رينهاردت - إمرأة مخادعة لاساذجة كما يظن الكثيرون . أما إراندونيا فيرى فيها ميديا (اليوريبدية) متنكرة . وعلى النقيض من تلك الآراء يعتقد كل من باورا و ويتمان - اللذان يتبعان وجهة نظر چيب - أن ديانيرا كانت صادقة فى قولها وقبولها يولى لتسكن معها فى بيت الزوجية ويقول هؤلاء العلماء أيضا أن ديانيرا غيرت موقفها الاستسلامى هذا فيما بعد ، وأبدت عدم القدرة على قبول يولى ، فلجأت الى السحر. وكان طبيعيا أن يقع ذلك التغير، لأنه ينسجم مع شخصية ديانيرا الرقيقة والمذبذبة والمعذبة أيضا (٣٩) .

مايهمنا الآن هو أن ديانيرا قد سعت جاهدة من أجل الوصول الى الحقيقة . وهذا السعى نفسه يمثل عنصرا مهما فى مأساتها إذ أن نتيجته جاءت محبطة للعزم ومحطمة للأمل . ومن الملاحظ أن الحدث الدرامى فى المسرحية ككل يبدأ حين تبدأ ديانيرا ومن هم حولها فى السؤال عن هرقل وأين يوجد . وينصاع هيالوس إبن ديانيرا لأوامرها ويرحل للبحث عن أبيه قائلا (بيت ٩٠ - ٩١) :

«فإننى لن أدخر جهدا لكى ألم بالحقيقة إلماما كاملا»

وفى أثناء غياب هرقل وفى ظل الجهل حتى بمكان وجوده أصبح الليل رمزا لعدم اليقين وغياب الأمن والأمان ، وهى أمور تربطها ديانيرا بحياة الزوجية والأمومة (بيت ٩٤ – ٩٥) . وفيما بعد ترى الجوقة أن الليل – أى الجهل بالحقيقة – رمز للشر فى عجلة الحظ (بيت ١٣٢ – ١٣٤) . وتشير ديانيرا نفسها إلى أنها قد تعلمت الدرس وحصّلت المعرفة ووصلت إلى النضج بفعل المعاناة ومكابدة الألام والهموم المصاحبة لعملية الانتقال من العذرية الى الزوجية والأمومة (بيت ١٤٩ وما يليه) . صفوة القول أن الجهل بالنسبة لديانيرا وبنات تراخيس يعنى الليل والظلام والألم . بينما تعنى عودة هرقل أو حتى مجرد معرفة أين يوجد النور والسعادة . وهكذا أصبحت لدينا صورة أخرى لعجلة الحظ حيث تتوالى دواليك حالات الجهل والليل وعدم اليقين والخوف من جهة ، وحالات العلم والمعرفة ونهار اليقين من جهة أخرى .

حتى أهل تراخيس البسطاء كانوا تواقين لمعرفة أخبار بطلهم وسيدهم هرقل ، فحاصروا ليخاس من كل جانب على نحو لم يسمح له بأن يتملص منهم (أبيات ١٩٥ – ١٩٩) . وإذا كان تعطش الناس البسطاء فى تراخيس على هذا النحو فما بالنا بديانيرا زوجة البطل وحبيبته . لقد استحلفت الرسول أن يقول لها كل مايضمر ويعرف (بيت ٣٤٩ – ٣٥٠) لأن عدم المعرفة بالنسبة لديانيرا هو العذاب الحقيق والكارثة القاضية (بيت ٣٢١) . وهى تطلب من ليخاس « الحقيقة كاملة » (بيت ٤٥٣) قائلة (بيت ٤٥٧ – ٤٥٩) :

« وإذا كنت تخشانى فخوفك فى غير محله
لأن الذى يؤلمنى بحق هو جهلى بالحقيقة
أما المعرفة فماذا يخيفنى منها ؟ »

ولعل هذه الكلمات تذكرنا بما ورد على لسان « أوديب ملكا » حول تعطشه لمعرفة الحقيقة ومحاولاته المتكررة للبحث عنها . فأوديب وديانيرا يتقاسمان هذه السمة – البحث عن الحقيقة – كملمح رئيسى فى شخصية كل منها المأساوية كما أرادها سوفوكليس مبدعها .

ومن ثم فإن المشهد ديانيرا – ليخاس الذى يسميه البعض « مشهد بلا أقنعة » يكشف النقاب عن النواة الرئيسية لشخصية ديانيرا . وبعبارة أخرى فإن أهم مشهد لديانيرا فى المسرحية ليس لحظة إرسالها الرداء المسموم – أو المسحور بظنها – الى

هرقل ، ولا لحظة الإنتحار وإنما لحظة إنتزاع الحقيقة من ليخاس المتمنع العنيد . ومن الجدير بالذكر أن الشاعر إستخدم عمدا فى هذا المشهد وسيلة شطر البيت الواحد بين شخصيتين أو أكثر (antilabe) ولا سيما فى أبيات ٤٠٩ ، ٤١٨ (قارن بيت ٨٧٦ — ٨٧٧) . وجاء ذلك فى اللحظة الحاسمة عندما إستطاع الخادم أن ينتزع الحقيقة إنتزاعا من ليخاس الممتنع عن البوح بها . فبهذه الوسيلة خلع الشاعر على المشهد المزيد من الحيوية والتوتر الدرامى ، بل وخلق نوعا من الإضطراب والاثارة ، حيث إنتهى الموقف بضرب من التراشق الحاد والساخر أحيانا بين ليخاس والرسول (الخادم) بحيث يمكن إعتبار حوارهما مناظرة أو مباراة كلامية (ajon) [٤٠] .

تميل العقيدة السوفوكلية كما يفهم من المسرحية التى نقدم لها بهذه السطور الى أن تتطابق مع الحكمة الإغريقية العتيقة « إعرف نفسك » ، أى إعرف حدودك الآدمية ، لا إلى مثيلتها القائلة « لا شيء مبالغ فيه » ، أى لا إفراط . ذلك أن الرغبة فى المعرفة عند سوفوكليس تعادل وتوازى الرغبة فى العمل : « ... لا ... لكى تتيقنى من شيء ينبغى أن تجربيه عمليا » (بيت ٥٩٢) . فالفعل أحيانا يستوجب المعاناة التى منها على أية حال تولد الحقيقة . ومنذ بداية المسرحية نرى ديانيرا وهى دوما تتذكر الماضى أى أيام العذرية والأمن والطمأنينة والسذاجة . ومن ثم فهى تتمنى لصديقاتها بنات الجوقة أن تتأجل لحظة الإكتشاف والإدراك لأن معرفة الحقيقة دائما مؤلمة (بيت ١٤٣) . ومن الواضح أن هذا المبدأ يعكس الفكرة القديمة أى « الألم درس » (Pathei mathos) [٤١] . وعندما ترسل ديانيرا إلى زوجها الرداء المسموم المسحور فإن هذا الفعل يأتى كنتيجة طبيعية مترتبة على ماعرفته من ليخاس بشأن يولى . وبعبارة أكثر وضوحا فإن البحث عن الحقيقة إستتبع فعلا وهذا الفعل هو ما تسبب فى المعاناة المدمرة .

وفى طبيعة الحقيقة التى تكتشفها ديانيرا يكمن سر مأساتها . وعندما تنقل إلى الجوقة مخاوفها من مغبة إرسال الرداء المغموس بدم نيسوس الى هرقل تصف مشهدا عجيبا وهو دمار قطعة الصوف التى غمست فى دم نيسوس ليدهن بها الثوب فتقول (بيت ٦٧٣ وما يليه) :

« لقد وقع أمر ياصديقاتى غريب
حتى أننى إذا قصصته عليكن لقلتن
أن ما تسمعن أعجوبة لايمكن تخيلها

هناك جزازة بيضاء من فروة الأغنام .... ألخ »

ثم تضيف قولها (بيت ٧١٠ - ٧١١» :

« وها أنذا الآن فى النهاية أحصل على معرفة هذه الأشياء
بعد فوات الأوان حيث لم تعد المعرفة تفيد بشىء »

وبعد موت ديانيرا تقول المربية عن هيالوس أنه أيضا « عرف الحقيقة بعد فوات الأوان » (بيت ٩٣٤) أى بعد موت أمه. وسنرى فيما بعد أن هرقل سيتعرف على حقيقة ومغزى النبوءات بعد فوات الأوان كذلك .

صفوة القول أن الناس جميعا فى تراخيس يحصلون على المعرفة بعد فوات الأوان أو قل يحصلون على معرفة ناقصة. وسنرى أن هذا العنصر هو جوهر المأسوية فى تأليه البطل هرقل .

إن مصير ديانيرا قد يكون أفضل مثل على الحبكة التراجيدية فى المسرح الأغريقى. وتنطبق على صورة ديانيرا ما أورده أرسطو عن الشخصية الدرامية (ethos) - أوكما هو سائر « البطل التراجيدى » - فهو إنسان ليس من شأنه أن يكون عادلا وفاضلا بصفة مطلقة، ولكنه مع ذلك لا يتحول إلى الشقاء لشر فيه أو خبث وإنما بسبب خطأ ما وقع فيه. فديانيرا شخصية طيبة الطباع، تتحطم أمامنا، لا بسبب عيب أخلاق منها، وإنما لأنها ترتكب خطأ ذا عواقب وخيمة، وهو إرسال الرداء المسموم والمسحور هدية إلى زوجها غير المخلص. وبعد ذلك يثبت أن الرداء - الهدية - لايمارس قوته السحرية أى لايعيد إلى ديانيرا حب زوجها المفقود. وإنما على النقيض من ذلك يتضح أنه فخ أعده نيسوس عدو هرقل وذلك قبل أن يموت بالسهم الذى أصابه به هذا البطل. أى أن نيسوس الميت ينتقم من قاتله. وهكذا نجد أن فعل ديانيرا هذا ينطبق عليه تماما مايعنيه أرسطو من لفظ « الخطأ التراجيدى »(hamartia) . بل إن الشاعر نفسه قد تعمد أن يستخدم ألفاظا معينة منتقاة وهو يصف فعل ديانيرا. كأن سوفوكليس نفسه يهدف إلى رسم صورة مثالية للخطأ التراجيدى (راجع على سبيل المثال أبيات ٧٢٧، ١١١٣). الخلاصة أن شخصية ديانيرا تحمل ملامح كثيرة ومتشابهة مع أوديب ملكا كأنموذج مقبول ومعترف به للبطل التراجيدى .

ويعتقد ليسكى (Lesky) أن أرسطو يستبعد تماما أى مغزى أخلاق لفكرة الخطأ التراجيدى « هامارتيا » لأن الاغريق - على حد قوله - كانوا يرون أن هناك ضربا

من الأخطاء لايستلزم بالضرورة وجود مسئولية مباشرة عنه بالنسبة لمن إرتكبه رغم أنه – مع ذلك – كان يعد فى الواقع بمثابة رجس مخيف فى نظر البشر المحيطين به وبرأى الآلهة أنفسهم (٤٢) . وكان هذا الرجس مجلبة للدمار والخراب لا بالنسبة لفرد بعينه وإنما يشمل خطره كل المدينة – الدولة لأنه قد يتسبب فى حدوث الأعاصير أو إنتشار الطاعون والأوبئة الفتاكة .

وبناء على ماتقدم ليس أوديب مذنبا فى نظر القوانين الأخلاقية أو حتى الوضعية رغم أنه زنا بأمه بعد أن كان قد قتل أباه . ذلك أنه قد فعل كل ذلك فى جهل تام ودون قصد . إنه يثير تعاطفنا وإشفاقنا رغم أنه رجس يهرب الجميع من التعامل معه . ويعتبره إله النبوءات فى دلفى سبب الوباء الواقع فى طيبة ، ومن ثم ينبغى طرده من المدينة . إن كل مخطىء ليس بالضرورة مذنبا من حيث الجانب الأخلاقى ، وهكذا لا يصح أن ندين أى مخطىء مالم تثبت سوء النية عليه ، ونتأكد من ارتكابه الخطأ مع سبق الاصرار والترصد . بيد أن المخطىء دون قصد يتحمل مسؤولية العواقب الوخيمة الناجمة عن فعلته ، وينبغى أن يتحمل العقوبة الواجبة . ومثل هذه الأخطاء تحمل فى طياتها أكبر قدر من المأساوية بكل معانيها . المهم أن خطأ ديانيرا فى « بنات تراخيس » هو من هذا القبيل بالاضافة إلى أنه يتضمن أيضا فكرة سوء التقدير أو سوء الفهم الذى يعانى منه البشر بصفة عامة عندما يواجهون ظروفا قاهرة وملابسات غير عادية .

ولكن دعنا نطرح سؤالا مباشرا ومحددا ، هل تعتبر ديانيرا مذنبة ، محكوم عليها بالإدانة لأنها أرسلت إلى زوجها الرداء المغموس فى دم نيسوس كدواء سحرى ؟

وفى سبيل الإجابة على هذا السؤال سنلقى نظرة سريعة على إسم هذه البطلة « ديانيرا » (Deianeira) . إذ يدل إشتقاقه اللغوى على أن هذه البطلة فى الروايات الأسطورية الأقدم من سوفوكليس ومسرحيته كانت تعد « قاتلة الزوج » . بل يمكن أن يضعها هذا الإسم على قدم المساواة مع الأمازونات فى التمتع بصفة (antianeira) بمعنى « غريمة الرجال » أو « قاتلة الرجال » أو « المرأة المتمتعة بقوة الرجال » (٤٣) . ويقول أبوللودوروس « إنها كانت تسوق العربات الحربية وتخوض غمار الوغى » (٤٤) . ولكن هيسيودوس الذى تنسب إليه قصيدة « المثيلات » يذكر ديانيرا وهو يسرد قصة نيسوس فيصفها بأنها حكيمة (epiphron) (٤٥) ولا نجد عنده أية إشارة لكونها مثل الأمازونات أو قاتلة الرجال أو ما إلى ذلك . وفى ملحمة « فتح أويخاليا » يذكر مؤلفها

كريوفيلوس من ساموس ديانيرا بمناسبة سرده لقصة ميديا التى قتلت كريون بواسطة المواد السحرية (pharmakois) . وعقد هذا الشاعر مقارنة بين ديانيرا وميديا كزوجتين مهجورتين ، ولكن هذا لايعنى أنه يصور ديانيرا قاتلة متعمدة لزوجها بل قد تهدف المقارنة إلى التأكيد على ما بين هذه البطلة وميديا من فوارق .

بيد أن شتويسل (Stoessl) يصر على رأيه القائل بأن ديانيرا فى رواية الشاعر بانياسيس كانت تعرف النتائج المترتبة على إستخدام الرداء المسموم المسحور، وأن هرقل قتلها قبل موته بقليل . ويقول نفس الدارس ان ديانيرا قد ظهرت فى «أبناء هرقل» لأيسخولوس - وهى مسرحية مفقودة بالنسبة لنا - على أنها مذنبة ومدانة (٤٦) . ويعتبر إراندونيا (Errandonea) ديانيرا من فصيلة نساء مثل ميديا وكليتيمنسترا ويقول بأن ديانيرا سوفوكليس ما هى إلا ميديا أخرى (٤٧) .

وفى أغنية باكخيليديس رقم ١٦ (أو ١٥ فى بعض الطبعات) يعلل هذا الشاعر إقدام ديانيرا على فعلتها بالغيرة . ومع أن باكخيليدس يرى أنه كان على ديانيرا أن تخضع للظروف إلا أنه يصف فعلتها كخطأ تراجيدى ليس خبيثا ولا متعمدا . وهو يتعاطف مع البطلة ، ولا يدين رد فعلها (أبيات ٣٠- ٣١ من أغنية رقم ١٦ طبعة) Jebb Snell . وينبع خطأ ديانيرا الحكيمة من شباك الحب المعقدة التى يحيكها الوحش القهار أى الحب (أبيات ٢٣ - ٢٥) . وبهذه الطريقة تلق أبيات باكخيليديس هذه ضوءاً ساطعاً على مأساة «بنات تراخيس» ولا سيما بيت ٩٠٠ وما يليه . وسواء قبلنا أن سوفوكليس مدين لباكخيليديس - أوكريوفيلوس من ساموس - أم لا بالنسبة للمسرحية وفكرتها ككل فإن شخصية ديانيرا تبق من إبداع الشاعر التراجيدى العظيم .

يقول باورا (Bowra) إنه طبقا للمعايير الإغريقية نفسها ينبغى أن ندين ديانيرا (٤٨) فهى لم تجروء على المخاطرة المتهورة فحسب بل سيقت إلى ذلك أيضا بدوافع لاتليق بإمرأة محترمة . ذلك أن التقاليد الإغريقية تفرض على الزوجة الطاعة العمياء والمحافظة على حب زوجها بكل الطرق إلا اللجوء إلى الوسائل السحرية . فهذه الوسائل تنم عن شيء من العجرفة (alazonia) وتجلب الكثير من المخاطر. وعرف عن السحر عموما أنه ذو حدين ، فضرره يلازم نفعه . حتى أن فايدرا عند يوريبيديس - بالتحديد فى مسرحية «هيبوليتوس» - رفضت استخدام السحر عندما عرضت عليها المربية ذلك . وقالت فايدرا انها تخشى أن ترتكب بذلك حماقة لاتحمد

عقباها [٤٩] . ويدين بلوتارخوس إستخدام السحر ويرى أن الساحرة كيركى لم تتمتع بمحبوبها أوديسيوس إلا لأنه ظل فى حالة الوعى التام ، أما رفاقه الآخرون الذين سحرتهم فقد فقدوا الوعى والقوة [٥٠] . وما حالة هرقل فى « بنات تراخيس » بعد أن إرتدى الرداء المسموم المسحور إلا صورة لمثل هؤلاء الرجال فاقدى الوعى والقدرة . وطبقا لباورا (Bowra) فإن أفلاطون أيضا يدين كل امرأة تستخدم السحر مع زوجها حتى لو جاءت النتيجة غير مدمرة [٥١] . فمثل هذه المرأة تحاول أن تتدخل فى مسار الأمور وتؤثر فى القوى الطبيعية بالوسائل السحرية ، وهذا يعنى أنها لاتؤمن بوجود العناية الإلهية ، وذلك ما يدخل فى باب العجرفة وتخطى الحدود .

ومن الملاحظ أن ديانيرا نفسها قد بدت فى غاية التردد والفزع وهى تفصح عن خطتها لبنات الجوقة سراً (أبيات ٥٣٣ – ٥٩٦) . فهى تدافع عن نفسها ضد أية اعتراضات محتملة ، وتظهر هى نفسها الكثير من علامات تشككها فى جدوى فعلتها ومخاطرها (أبيات ٥٨٢ – ٥٨٣) . وتسمى خطتها فعلا « وسيلة الخلاص أو الخروج من المأزق » (Luterion Lophema بيت ٥٥٤) أى أنها وسيلة للتخفيف لا للعلاج الحاسم . وهنا نتذكر أنتيجونى التى تصف دفن أخيها بأنه « جريمة مقدسة » (« أنتيجونى » بيت ٧٤ ، وقارن ٩٥ – ٩٦ ، وقارن « أجاممنون » لسينيكا بيت ٩٣١ « السرقة الطاهرة » (Pium Burtum) . وكان من المحتمل أن تتخلى ديانيرا عن خطتها لو لم تتبناها وتؤيدها الجوقة (أبيات ٥٨٦ – ٥٨٧) ، ولو لم يظهر ليخاس متعجلا العودة إلى هرقل محملا بالهدايا (بيت ٥٩٩) . صفوة القول أن ديانيرا تقدم على خطوة حاسمة فى حياتها وهى على علم تام بالمخاطر الكامنة فيها (أبيات ٧٢٥ – ٧٢٦) . وبعد رحيل ليخاس مباشرة تدرك أنها ذهبت بعيدا وضلت عن جادة الصواب (أبيات ٦٦٣ – ٦٦٤) .

وعلى رأس قائمة النقاد الذين يدينون ديانيرا بشدة نضع إراندونيا – الذى سبق أن تعرضنا لآرائه – وإهرنبرج (Ehrenberg) . ويتهمها الأخير بالأنانية التى وصلت بها إلى حد أنها لم تحاول قط أن تفهم طبيعة هرقل الحقيقية ، وأن مصيره كان مرسوما من قبل الآلهة ، وأنه ليس لأحد من البشر أن يتدخل لتعديله بالسحر أو بغيره [٥٢] . أما الناقد والمحقق كمربيك (Kamerbeek) فيرى أن كل المصائب لاتأتى إلا من سلوك ديانيرا المناهض للآلهة (Theomashos) . ويستشهد لتأييد رأيه ببيت رقم ٤٩٢ حيث جاءت فيه هذه العبارة « لن أضيف إلى همومى مرضا جديدا بأن أدخل فى حرب خاسرة ضد الآلهة (Theoisi dysmachourtes) [٥٣] .

ويأخذ نقاد آخرون البيتين ٥٩٦ – ٥٩٧ على أنها اعتراف كامل بالجريمة على لسان ديانيرا حيث تقول :

« أرجو فقط أن تكون خطتى طى الكتمان ، سرا بينى وبينكن
لأن المرء حتى لو إرتكب أعمالا مشينة وظلت سرا فى الخفاء
فإن ذلك على الأقل سيوفر عليه الكثير من الخزى والعار » .

ويتصدى ويتمان (Whitman) لهذه الإنتقادات ويعطى لهذين البيتين تفسيرا مختلفا تماما على أساس أن الفعل المستخدم أى (Prasses) هنا يعنى « يعانى » لا « يفعل » أو « يرتكب » . فديانيرا بتفسير ويتمان لهذين البيتين ترى أن إستخدام السحر للحفاظ على حب هرقل أمر مشين لأنه يعنى كما قالت من قبل للجوقة أن جمالها قد ذبل ولم تعد صالحة لجذب انتباه زوجها هرقل (بيت ٥٤٧ – ٥٤٩) . ومن الواضح إذن أنها لاترغب فى أن يعرف موقفها هذا المشين ، ولا أن يذيع أمره بين الناس ، أى أنها اضطرت لاستخدام السحر بعد أن إبتلعت كل شعور بالكرامة أو الإعتداد بالنفس واراقة ماء الوجه(٥٤) .

وأهم من ذلك ، وإذا لم نقبل تفسير ويتمان للبيتين موضع النقاش ، فإن الكلمة (aischra) لاتعنى بالضرورة الجريمة الأخلاقية ولكنها تعنى مجرد فعل « تخجل » ديانيرا من أنها قد قامت به . وقد كان من السهل على الشاعر لو أراد أن يجعل المربية هى التى تنصح بهذه الخطة أو حتى تقوم هى بإعداد الرداء وغمسه فى دم نيسوس وتسليمه إلى ليخاس . ولكن الشاعر يتعمد أن تكون ديانيرا هى التى تقوم بكل ذلك وبمفردها . وهو مايؤكد فكرة « التدمير الذاتى » فى شخصية ديانيرا التراجيدية بل وفى المسرحية ككل .

ومع ذلك يمكن إعتبار ديانيرا أداة سلبية فى يد قوى أكبر منها . فهى لا تظهر أية بادرة للقسوة أو العنف أو الكراهية ، وهى مشاعر تصاحب الإحساس المرير بالغيرة . إنها تستقبل غريمتها الفتاة الجميلة يولى بود (بيت ٦٢٨) . كما أنها دفعت دفعا إلى إستخدام الدواء السحرى تحت وطأة عوامل نفسية قوية أكبر منها ولا يمكن مقاومتها . وفى مقدمة هذه العوامل إخلاصها التام لهرقل زوجها الغائب بالإضافة إلى شعورها بالعزلة ، كما أنها سلبية بطبعها ، ويملؤها الشعور بالعزلة أسى وخوفا . وهذا هو بالضبط موضوع البرولوجوس (بيت ١ – ٩٣) كما سبق أن ألمحنا . تشك ديانيرا فى أن

زواجها من هرقل سيجلب لها السعادة . وتقول عن فوز هرقل بها بعد صراعه الدموى مع أخيلووس (بيت ٢٦ - ٢٧) :

« ولكن زيوس الحكم الأعلى فى المعارك وضع نهاية طيبة
- ان كانت حقا هذه نهاية طيبة لهذا الصراع »

فى البداية تعطى ديانيرا تفسيرا متفائلا للنبوءات (أبيات ٧٩ وما يليه) . ثم تعود فيما بعد لتقول بأن هذه النبوءات نذير بالموت وليست بشيرا بحياة سعيدة مرتقبة (بيت ٨١) وبلا ألم (بيت ١٦٨) وتضيف قولها (بيت ١٧٦ - ١٧٧)

« إذ قد يكون من نصيبى أن أبقى طول عمرى
محرومة من أنبل الرجال أجمعين »

وفى الواقع نجد أن تردد ديانيرا المستمر لتقبل أن مصيرها هو السعادة ، يشكل عنصرا جوهريا فى شخصيتها . إنها لا تجرؤ على أن تحسن الظن بالقدر. فحتى بعد أن تأكدت صحة الأنباء حول إنتصار هرقل وجاء ليخاس بطابور من الأسيرات تظل المخاوف والشكوك عالقة بذهن ديانيرا (بيت ٢٨٨) . وينعكس ذلك على ردود ليخاس وهو يجيب على أسئلتها واستفساراتها المتكررة . فليخاس نفسه وهو يعلن الأنباء السارة يعرف أن الواقع الحقيقى لايبعث على الانشراح . ولذلك يختار ليخاس كلماته بدقة شديدة وعناية فائقة (بيت ٢٢٩ وما يليه) . وهكذا ينبع إشفاق ديانيرا على الأسيرات من خوفها الحقيقى أن يكون مصيرها مماثلا ، بل إنها تتضرع إلى الآلهة ألا يصيب شيء من هذا أبناءها الصغار (أبيات ٣٠٣ - ٣٠٥) .

هناك نقص شديد فى عنصر الثقة بالذات فى شخصية ديانيرا ، وهذا مايجعل فكرة التدمير الذاتى تتجسد فى مصيرها . أى أنها دمرت نفسها بنفسها . ففى أثناء الصراع الدموى بين هرقل وأخيلووس حيث سيتقرر مصيرها بناء على نتيجته جلست على مبعدة تراقب وتنتظر هذه النتيجة (أبيات ٥٢٣ - ٥٢٨) بل إنها فيما بعد لم تستطع أن تعطى وصفا تفصيليا لما حدث بسبب ما انتابها من خوف آنذاك (أبيات ٢١ - ٢٣)[٥٥] . إن الصراع على هذا النحو قد صار - على حد قول العلامة اليونانى المحدث كابسومينوس - « وكأنه مزاد عنيف على جمال ديانيرا الرقيق » .[٥٦]

كان هرقل قبل أن يرحل رحلته الأخيرة قد قام بترتيب أمور البيت والأسرة وأعطى توجيهاته (أبيات ١٦١ - ١٦٨) . بل إنه وعلى حد قول ديانيرا نفسها :

« أما هذه المرة فإنه – كما لو كان مقدما على الموت –
أحاطني علما بنصيبي من ممتلكات بيت الزوجية وكيف سيقتسم
أبناؤه أنصبتهم من أراضي أبيهم فيما بينهم .... »

وهذا كله يعني أن الوقت الحالي أو المستقبل القريب سيكون حاسما بالنسبة لمصير هرقل (بيت ٨٢) . ومع ذلك يمضي الوقت ولا تحرك ديانيرا ساكنا . لم ترسل الرسل يقتفون أثر هرقل أو يجمعون عنه الأخبار. لم تفكر حتى في أن تحادث إبنها هيالوس وتشاوره في شأن مخاوفها وآلامها (٥٧) . لم تفعل شيئا من هذا إلا بعد أن أشارت عليها المربية بإرسال هيالوس للبحث عن أبيه . لم تتعود ديانيرا أن تأخذ زمام المبادرة أو المبادأة ، ولا أن تحتاط للأمور مقدما. إنها دائما تنتظر المشورة والنصيحة بل والتشجيع سواء من الجوقة أو المربية . وفي مثل هذه الظروف فإن شخصية سلبية مثل ديانيرا عندما تقدم على عمل ما بمبادرة ذاتية من نفسها ستخطىء ومن المرجح أنها ستفشل .

ولعلنا نستطيع الآن أن نتفهم رأى ويتمان ولا ندين ديانيرا ، لأنها فعلت ما فعلت من أجل الحصول على ما هو حق لها ، ولا ينازعها فيه منازع . ومن الواجب علينا أن نعترف بأنه في مثل هذه الحالة والملابسات التي وجدت ديانيرا نفسها فيها يعتبر عدم التورط في الخطأ بطولة حقيقية. أما إذا أنكرنا على ديانيرا بطولتها فإن المسرحية « بنات تراخيس » برمتها ستفقد معناها وقيمتها . لقد إستشارت بنات الجوقة وحصلت منهن على التأييد والمؤازرة مما يجعل فعلها بمثابة رد فعل طبيعي – ونسائي على وجه التحديد – أي أنه ليس عملا فرديا مميزا أو يستوجب اللوم والإدانة . أما إذا أصررنا على إدانة ديانيرا فهي إذن أشرف مجرمة عرفها المسرح الإغريقي ، لأنها استخدمت السحر لا بهدف القتل وإنما كدواء للحب . ولهذا السبب يندم هيالوس أشد الندم على أنه كان قد أنحى باللائمة على أمه بل ولعنها ودفعها للإنتحار. والآن يتحول إلى أكبر مدافع عنها بعد موتها . أما هرقل وهو الذي يعاني أشد الآلام فيغض الطرف عن موضوع ديانيرا والرداء المسموم ولا يذكر شيئا عن ذلك إبتداء من بيت ١١٤١ وحتى نهاية المسرحية .

يعتبر النقاد المتقدون لديانيرا أن انتحارها هو الجزاء الوفاق الذى أنزلته بنفسها . ومما لاشك فيه أن ديانيرا قد عاقبت نفسها بنفسها لأن فضيلتها لاتقهر. فإنتحارها هنا دفاع عن النفس وحفاظ على الفضيلة المتمثلة في حبها وإخلاصها وتفانيها في سبيل

زوجها . وذلك الحب الذى بلغ بديانيرا إلى حد أنها على أتم إستعداد للتنازل عن كل شيء حتى الاعتداد بالنفس أو الحرص على الحياة فى سبيل من تحب . ومن ثم فإن تسببها غير المتعمد واللإرادى فى الضرر بزوجها الحبيب يمثل بالنسبة لها خطأ لا يغتفر وذنبا عظيما لاتبرىء نفسها منه . كل شيء بالنسبة لها قد إنتهى ، حياتها من بعد فقدان الحبيب لامعنى لها فهى العدم .

وللعلامة الألمنى فيلاموفتيز (Wilamowitz) رأى أخذ به كل من باورا وكمربيك ، وفحواه أن هناك فرقا شاسعا فى الطبع والأخلاق بين ديانيرا الزوجة التقليدية – كما وجدت فى القرن الخامس ق . م . فى أثينا – وهرقل الذى يظهر فى المسرحية كبطل ينتمى إلى العصور الأسطورية البدائية[٥٨] . ولكن ويتمان يرفض هذا الرأى ويطرح وجهة نظر مضادة فحواها أن هرقل هو الذى يظهر فى المسرحية معاصرا لمجتمع سوفوكليس بينما تشبه ديانيرا بطلات هوميروس بأخلاقهن البطولية . أفليست هى التى قررت ألا تعيش لحظة بعد زوجها (أبيات ٧٢٠ – ٧٢٢)[٥٩] ؟

يقول باورا وجيب إن القانون الأتيكى كان يسمح بأن يتخذ الرجل عشيقة له . بل إن أبناء العشيقة غير الشرعيين كانوا يحتلون مكانا معترفا به داخل إطار الأسرة . فمن المعروف أن أندروماخى الزوجة الشرعية (gamete gyne) الفاضلة كانت تعنى بأبناء زوجها غير الشرعيين ، وتقول لزوجها هيكتور كما يرد فى مسرحية يوريبيديس التى تحمل إسمها عنوانا (أبيات ٢٢٢ – ٢٢٧) .

« يا زوجى هكتور العزيز
من أجلك كنت أصر على أن تعشق غيرى
إذا ما ضللتك كيبريس (إلهة الحب) . وما أكثر ما كنتُ
فى الأيام الخوالى أعطى أطفالك غير الشرعيين
لبن ثديى لأجنبك أى دافع للهم »

ومع ذلك فيمكننا ان نستخلص من تشريعات القانون الأتيكى نصا مخالفا يبرهن على أن مكانة العشيقة لم تك من الأهمية بحيث يمكن أن ندين مساعى الزوجة الشرعية لكى تسترجع حب زوجها وتحافظ على حقوقها[٦٠] .

على أنه كان من المستحسن أصلا أن لا يتعدى حديثنا إطار العمل الدرامى الذى ندرسه . ولا سيما أننا نجد فى مسرحية« بنات تراخيس » من المعطيات مايؤكد حق

ديانيرا فى أن تتمسك بالأمل[61] فى إستعادة حب زوجها لها بوسيلة السحر. بل إن المسرحية كلها تتحرك فى إطار أن اللجوء للسحر شيء مقبول ومعترف به وإلا فلماذا وافقت بنات الجوقة التراخينيات على خطة ديانيرا ؟ وحرص المؤلف على أن يوفر لديانيرا سببا قويا لتصديق نيسوس فهو الذى اعترف لها بالحب ووهبها هذه الهدية السحرية قبل موته[62] . ولقد أخذت ديانيرا تلك الهدية على أنها إعتذار عن عنفه معها . بل إن تصديقها لنيسوس يعد شيئا طبيعيا بالنسبة لديانيرا ذات القلب الصافى والمتسامح ، والثقة اللانهائية فى الطبيعة الانسانية . فلما وجدت نفسها فى مأزق هو مسألة حياة أو موت ، وفى يدها وسيلة ما – أيا كانت – وليس لديها متسع من الوقت للتفكير المنظم أو المتأنى أفليس من الطبيعى أن تلجأ لهذه الوسيلة ؟ صفوة القول أن سوفوكليس قد بذل كل ما فى وسعه من جهد فى إطار الفن الدرامى المتقن لكى يوضح أن ديانيرا تصرفت كما كان ينبغى أن تتصرف .

وعلى أية حال فإن كل النقاد – بغض النظر عن موقفهم حول مسألة استخدام ديانيرا للسحر واختلافهم فى ذلك – يتفقون فى الثناء على نبلها وجزعها لغياب زوجها وإخلاصها له برغم علمها بأنه قد خانها غير مرة . ويعجب الجميع أيضا بالتعاطف الذى أظهرته ديانيرا إزاء يولى التى جاءت إلى بيتها لتعيش فيه غريمة لها وعشيقة لهرقل . ويعترف النقاد بحسن نية ديانيرا فى مسعاها الحثيث لاستعادة حب زوجها . وينوهون بخوفها وجزعها عندما رأت جزازة الصوف الذى غمست به الرداء وهى تحترق . ولا ينسون انهيارها عندما جاءت الأنباء تتحدث عن آلام هرقل وإحتراقه فى الرداء المسموم . وعندما عنّفها إبنها هيالوس ولعنها صمتت ولم تنبس ببنت شفة . وتصل مأساة ديانيرا إلى القمة دراميا عندما تنتحر ، فهذا عمل يزيد من تعاطفنا معها إلى أقصى حد ، إذ قتلت نفسها على فراش الزوجية الذى يقابل هنا محرقة هرقل فوق جبل أويتا ، أى أن انتحار ديانيرا قد رفعها الى ذروة البطولة كما أنه يمهد دراميا لموت هرقل الإرادى فوق محرقة جبل أويتا . لقد قدمت ديانيرا نفسها قربانا على مذبح الحب وفداء للبشر أجمعين . ولذلك يقول أرنولد توينبى (Arnold Toynbee) إن مأساة ديانيرا تقابل مأساة يهوذا الذى قتل نفسه بعد صلب المسيح[63] .

ومما لايحتاج إلى تبيان أن شخصية ديانيرا هى أكثر الشخصيات فى «بنات تراخيس» مأساوية . فإرادتها وحدها هى التى تحرك الأحداث ، وهى التى تهفو إلى الحلول الأفضل ، وتسعى إليها جاهدة ، فلا تحصل إلا على أسوأ النتائج . فما كان

الأمر سيزداد سوءا بالنسبة لها لو أنها هى التى قتلت زوجها بيديها مع سبق الاصرار والترصد. ذلك أنها قد قضت على زوجها بأفظع طريقة ودون أن تدرى. فشخصية ديانيرا ومصيرها إذن هما اللذان يعطيان لكلمة الشقاء (dystychia) معناها المأساوى الصحيح والذى هو أكثر عمقا من مجرد القدر الأعمى.

فديانيرا من البشر وتفكر بمستوى البشر (بيت ٤٧٣) وهى تتمتع بفضيلة الاعتدال (Sophrosyne) أو التعقل. بل إن بعض النقاد يرون فيها تجسيدا حيا لفكرة الاعتدال الاغريقية ولو أن الباحثة نورث (North) تعترض على ذلك، وترى أن ديانيرا تفتقر الى النبل والحكمة(٦٤). ولكننا إذا رجعنا إلى ما يقوله أرسطو بشأن الشخصية التراجيدية ولا سيما قوله أنه إنسان ليس فاضلا كل الفضل ولا شريرا كل الشر ولكنه بين هذا وذاك وينقلب من السعادة إلى الشقاء(٦٥). عندئذ نجد أن هذه الأوصاف تنطبق على ديانيرا. ولسنا بحاجة للدفاع عن فضيلة الإعتدال التى تتحلى بها ديانيرا فموقفها من هرقل وتصرفها عندما جاءت يولى إلى تراخيس وسلوكها مع الجوقة والمربية وليخاس، كل ذلك يبرهن على أنها تنحنى أمام العواصف دون أن تركع أو تذل نفسها. وعندما يدعوها داعى الفرح تفرح، ولكن فى حرص وحذر ودون إسراف. إنها مرهفة الحس، نبيلة المشاعر أكثر من أية شخصية سوفوكلية أخرى. بل ربما تفوق ديانيرا كل الشخصيات فى المسرح الاغريقى برمته من حيث النقاء والصفاء والعذوبة. إنها أقرب ما تكون إلى الشخصية التراجيدية التى يريدها أرسطو مجسدة للبطولة الانسانية بصفة عامة.

وقد كان من السهل علينا فى سبيل إثبات أن مسرحية «بنات تراخيس» تؤله هرقل أن نقلل من أهمية ومأساوية ديانيرا. وكان لنا أيضا فى ذلك ماسيساعدنا على دحض الآراء القائلة بوجود إزدواجية فى البنية الدرامية للمسرحية. ولكن ذلك الاختيار السهل كفيل بالقضاء على قيمة المسرحية ككل، التى لامعنى لها بدون ديانيرا كما أرادها سوفوكليس أى غاية فى الرقة والإخلاص والنبل والمأساوية.

يرى بعض النقاد أن التراث الاغريقى الأقدم من سوفوكليس يصور هرقل بطلا أسطوريا قويا، لابطلا مأساويا مؤثرا. يؤمن بهذا جالينسكى وجيب الذى يقول بوضوح أن الشعر التراجيدى تردد كثيرا على نحو أو آخر قبل أن يتعامل مع شخصية هرقل(٦٦). ويقول إهرنبرج أن رواية أعمال هرقل الخارقة التى تنتهى بتأليهه عن طريق الحرق فى النار لاتتضمن أية مأساوية. ولكنه فقط عندما ارتبطت هذه الأسطورة بحيلة نيسوس الخادعة وأصبح هرقل ضحية الرداء المسموم أو المسحور الذى أرسلته زوجته

المخلصة ديانيرا ، عندئذ فقط اقتربت الأسطورة من طبيعة الحدث التراجيدى ، حيث لم يواجه هرقل أعمالا مضنية فحسب ، بل عانى مر الآلام وعذاب الشقاء(٦٧) .

وعلى أية حال فنحن نعتقد أن رفع ديانيرا إلى مصاف الأبطال التراجيديين لايعنى بالضرورة أن هرقل يفتقر إلى المأساوية . فهو فى رأى آدمز البطل الأول للمسرحية وهو الذى يوحى «بالخوف» و «الشفقة» ، وبالتالى يحدث «التطهير» (قارن بيت ٨٥٥)(Oiktisai)(٦٨) . إنه مثل ديانيرا شبيه فى بعض النواحى بأوديب ملكا . فهو على سبيل المثال حين يطلب بنت الملك يوريتوس – أى يولى – عروسا لنفسه ويدمر مدينة أويخاليا بأكملها بسبب رفض هذا الطلب ، وحين يقتل إفيتوس وليخاس فإن كل ذلك يثبت أن هرقل يتسم بالسمة البطولية المعروفة أى «الغطرسة» (hybris) تماما مثل أوديب ملكا . نعم فكل من هرقل وأوديب كبطلين تراجيديين قد هزما فى المجال الذى يعتز به كل منهما ، أى الأساس الذى تقوم عليه بطولته . فهرقل قاهر الوحوش فقد قوته الجسدية وأوديب ملكا الذى حل لغز أبى الهول لم يكتشف حقيقة مع من يعيش إلا بعد فوات الأوان . وكلاهما خدع بواسطة النبوءات التى سعى إلى تحقيقها بنفسه . كلاهما لعب دور «المنقذ» (Soter) لشعبه ومدينته فإنتهى بها الأمر إلى الدمار والعار. كلاهما يعود إلى وطنه فيتحطم بين يدى امرأة . وهرقل الذى طهر الأرض من الوحوش والطغاة ولم يخش شيئا ولم يتردد لحظة يبكى الآن كالنساء . منقذ الشعوب يصبح الآن عاجزا وحيدا لايساعده أحد ولا ينقذه من آلامه منقذ .

وبالنسبة لكل من أوديب وهرقل كان التعرف على الحقيقة المخبأة فى النبوءات الغامضة هو بداية التحول أو الانقلاب من السعادة الى الشقاء . ولكن هرقل فى نهاية المسرحية «بنات تراخيس» يتعرف على أن موته يعنى التأليه ومن ثم يتحمل آلامه بطريقة بطولية مشرفة ويحث نفسه على الصمود (أبيات ١٢٦٠ – ١٢٦٢) . كلاهما قد تخطى الحدود الآدمية ومات خاشعا خاضعا للإرادة الالهية . أى أن الصراع فى مأساة كل من هرقل وأوديب ملكا و (أوديب فى كولونوس) قد حل بطريق المصالحة بين البطل والآلهة ، وإنتهت الفوضى الناجمة عن تخطى الحدود والغطرسة العنيفة إلى انسجام ووئام .

وبرأينا أن ديانيرا ، كشخصية درامية متقنة ومرسومة بعناية فائقة ولها عمق بالغ الأهمية ، لاتأخذ شيئا من بطولة هرقل فهى مرتبطة ارتباطا عضويا به . وبعد موت ديانيرا المفجع يظل فهمنا المسرحية ومغزاها وأسباب ما وقع من مصائب ناقصا . فتأتى

نهاية هرقل التأليهية فتجيب على كل التساؤلات . وهذا يعنى أن ديانيرا بمفردها وبمعزل عن هرقل لاتقيم مأساة متكاملة . ذلك أن العناصر المأساوية فى شخصية ديانيرا لاتظهر بكامل صورتها وعميق أثارها إلا بعد ظهور هرقل . لايستطيع ماوقعت فيه ديانيرا من خطأ تراجيدى أن يبرر بصورة مرضية سير الأمور فى المسرحية من بدايتها الى نهايتها . فهرقل فى الواقع وقد إقترب على نحو أو آخر من أن يكون إلهى الارادة والقوة يبدو فى هذه المسرحية كجزء من التيار القوى للأحداث أو عجلة الحظ التى تلف به هو شخصيا وبديانيرا وبعالم تراخيس ككل فى دوائر لاتنتهى . المهم أن شخصية ديانيرا بمعزل عن هرقل لامعنى لها ، فوجودها أساسا يقوم بصف رئيسية على وجوده ، وعظمة شخصيتها تشكل جزءا لا يتجزأ من طبيعته البطولية . فمجد ديانيرا يقوم على أساس أنها زوجة لمثل هذا البطل وفى غيابه تبدو ديانيرا عاجزة ، وغير كفء لأن تأخذ قرارا مهما كان قانونيا ، ولا حتى أن تنفذ توجيهات هرقل . يذكرنا إستغراق ديانيرا فى حب زوجها هرقل بإستغراق أنتيجونى فى حب أخيها الميت بولينيكيس فى المسرحية التى تحمل إسم هذه البطلة عنوانا . ونتذكر أيضا حب نفس البطلة لأبيها فى مسرحية « أوديب فى كولونوس » . وهناك أمثلة أخرى فى مسرح سوفوكليس مثل إليكترا وحبها لأخيها أوريستيس وأبيها المقتول أجاممنون فى المسرحية التى اتخذت من إسم هذه البطلة عنوانها . وهناك حب تكميسا لأياس فى المسرحية المعنونة بإسمه ، وهناك فعلا سمات كثيرة مشتركة بين ديانيرا وتكميسا[٦٩] .

ولا أدل على صدق ماذهبنا إليه من أن ديانيرا نفسها لاترى للحياة والوجود معنى بدون هرقل . فهذا ما تقوله صراحة فى البرولوجوس وعندما تراجعها الجوقة فى ذلك (بيت ١٢٢ وما يليه) ترد عليهن فتقول ان الألم يأكل روحها أكلا (بيت ١٤٢ thymophthoro) وان هرقل بالنسبة لها هو أفضل الرجال (بيت ١٧٧) ، فهو ابن زيوس المجيد من الكمينى (بيت ١٩) ، وهو الذى أنقذها من أخيلووس (بيت ١٨ – ٢١) . فهرقل هنا بالنسبة لديانيرا – كما هو فى الأساطير – المخلص أو المنقذ (Soter) . ومن خلال ديانيرا يبدو هرقل – رغم خياناته الزوجية المتكررة – رجلا يستحق كل تضحية وكل حب وإخلاص من قبل الزوجة . فالاقتران بهرقل زوجا به من المزايا ما يجب كل نقيصة حتى الخيانة الزوجية (بيت ٥٤٣ – ٥٤٤) . صفوة القول إن كل زوجة لها زوج مثل هرقل ينبغى أن تتحلى بما تتمتع به ديانيرا من فضائل ولا سيما الاخلاص الأعمى والقدرة على الانتظار الطويل فى لهفة وشوق (Karteria) .

ولعله من الواضح أن وجهة نظرنا هذه تأتى على النقيض مع مايطرحه إهرنبرج من أنه طوال المسرحية فيما عدا قرب نهايتها ينخرط هرقل فى مدح للذات فى غلو وخيلاء وزهو. ويرى إهرنبرج كذلك أنه لاتوجد فى المسرحية أية إشارة إلى طبيعة هرقل البطولية كمنقذ ومحرر للبشرية من متاعبها وآلامها. وقبل دخوله إلى المسرح - كما يقول إهرنبرج - لانسمع إلا عن قوته الجسدية وأفعاله الظالمة وقسوته وخشونته[٧٠]. أما وجهة نظرنا نحن فتذهب إلى إتجاه آخر. فكل ما يقال عن هرقل قبل ظهوره على المسرح وعلى لسان ديانيرا وغيرها يبرز هرقل أمامنا سيد البيت الغائب، وإبن زيوس، والزوج المحبوب والمرغوب فيه. فليخاس حين يتحدث عنه يصوره على أنه إبن زيوس الورع الذى يقدم القرابين الواجبة ويصوره كذلك محاربا لايقف فى طريقه عدو ولا يشق له غبار (أبيات ٢٤٨ - ٢٩٠). وتساهم الجوقة فى رسم هذه الصورة لهرقل بإخلاصها التام له وكما تفعل ديانيرا. وكذا يساهم هيالوس بحبه الأعمى وإعجابه اللامحدود بأبيه، فهذا مادفعه إلى أن يلعن أمه ويدفعها إلى الإنتحار ظنا منه أنها دبرت لقتله. بل إن شعب تراخيس بأكمله يهيم حبا بهرقل حتى أنهم حاصروا ليخاس ولم يتركوه حتى صارحهم بالحقيقة حول كل مايكتنف مكان هرقل وأحواله (بيت ١٩٣ - ١٩٩). بل إن جبل أويتا نفسه والأماكن المحيطة به تستدعى لمشاركة الناس الاحتفال بعودة هرقل المنتصر (أبيات ٦٣٣ - ٦٣٩).

وهكذا يظل هرقل طوال المسرحية، غائبا أو حاضرا، يستدر الدموع ويبعث القلق ويكسب تعاطفنا، وهو فى كل ذلك لاينافسه منافس. ولو كان سوفوكليس يزمع «طمس العملة» كما يقول مورى (Murray) لكان قد أشبع المسرحية بما ينم عن السخرية من هرقل فى كل مرة يرد فيها ذكره على لسان هذه الشخصية أو تلك. وهذا مالم يزعمه أى ناقد.

وكيف يمكن أن نهمل دور الحب فى مأساة ديانيرا؟ ذلك الحب الذى دفع صاحبته إلى الانتحار حزنا على ما أصاب الحبيب. أفليس هذا كله كفيلا بتعظيم قدر هرقل الذى ينتزع مثل هذا الحب؟ لقد بلغ الحب بديانيرا أنها كانت على أتم استعداد أن تغفر لزوجها هيامه وشغفه بيولى العشيقة الجديدة والفتية. تقول ديانيرا إن الحب «مرض» (بيت ٤٤٥ nosos) قارن بيت ٤٩١، ٥٤٤) لايقاوم وإن الآلهة نفسها لاتستطيع الوقوف فى وجه الحب. فلا قانون ولا أخلاقيات يمكن أن تجبر ديانيرا على أن تغمض عينها عن هذا المرض الذى أصاب زوجها. حبها الأعمى فقط لهرقل هو

القادر على ذلك . ولم يك هناك شيء قط يستطيع أن يدفع ديانيرا إلى اللجوء للسحر سوى هذا الحب الذى يشكل القوة المحركة لكل الأحداث فى المسرحية .

يرى بعض الدارسين أن ديانيرا تحتل مركزا ثانويا فى المسرحية ، لأن هرقل يستأثر بالمرتبة الأولى ويحظى بكل الانتباه[٧١] . ولكننا لانقبل ذلك . فلا هرقل هو البطل الأوحد فى المسرحية ولا نضع ديانيرا فى هذا المركز ، لأن أهمية ديانيرا كشخصية درامية تنبع من كونها الوسيلة الرئيسية لكشف معنى وطبيعة هرقل . وطوال المسرحية نرى كلا منها فى كلمات ومشاعر الآخر ومن خلاله بصفة عامة . إننا لانستطيع أن نتفهم رأى إهرنبرج القائل بأن هرقل المتمركز حول نفسه وأنانيته من جهة ، وحساسية ديانيرا وإعتمادها الكلى على الآخرين من الجهة الثانية ، يحولان دون أن يكون لهاتين الشخصيتين مصير مأساوى مشترك ولا أن يقع بينها صراع من أى نوع[٧٢] . فعلى النقيض من ذلك نرى أن القوة الخارقة لهرقل تبدو فى المسرحية وكأنها جزء من قدر ديانيرا ، كما أن الأخيرة نفسها تبدو وكأنها بدورها جزءاً من قدر هرقل . فهما إذن معلقان فى نفس عجلة الحظ التى تلف بها فى دائرة مأساوية . فحتى فى اللحظات الأخيرة للمسرحية عندما تشغلنا تماما آلام هرقل فإننا لاننسى ديانيرا . إن مشاعر وحياة وموت كل منها وثيق الصلة بالآخر ، وكل منها يمثل حلقة من حلقات الحدث الدرامى المتتابعة والمتصلة والتى تتبادل الموقع والتأثير على الدوام .

لايقوم جوهر مأساة مسرحية «بنات تراخيس» على شخصية هرقل ولا على شخصية ديانيرا بل على القدر الذى جعل موت أحدهما يجلب موت الثانى (بيت ٢٩٥ syntrechein) وبيت ٨٨٥ pros thanato thanaton وبيت ٩٥٢ koina) . فلا ديانيرا تذكر كثيرا بعد موتها ، ولا هرقل يذكر كثيرا قبل ظهوره ، إلى درجة أن أحدهما دون الآخر يمكن أن يكون المحور الرئيسى للمسرحية كلها . إن حيلة سوفوكليس البارعة قد جعلته لايقدم هاتين الشخصيتين معا فى مشهد واحد – وهو أمر ربما يرجع إلى رغبته فى إستخدام ممثل واحد يلعب الدورين – وهذه الحقيقة على أية حال قد ضلّلت الكثيرين من النقاد .

لاوجود لأحدهما – هرقل أو ديانيرا – كشخصية درامية بدون الآخر ، وكل منها ارتكب خطأ تراجيديا . فهو قد عشق فتاة صغيرة وأرسلها الى بيت الزوجية حيث تنتظره ديانيرا زوجته فى لهفة . وهى لجأت إلى إستخدام الرداء المسموم المسحور . وكل منها قد تلقى الضربة القاضية فى نقطة التميز التى يعتز بها . هى فى حبها الأعمى

وإخلاصها الكامل لزوجها ، وهو فى قوته الجسدية . كنا فى بداية المسرحية – مع كل أهل تراخيس – نرى هرقل حاضراً وهو الغائب ، وفى نهاية المسرحية لم ننس ديانيرا بعد أن ماتت . ومن ثم فليست نهاية المسرحية ضربا من « المط الزائد » (anti climax) .

وفى المسرحية تؤله ديانيرا بفضل حبها الأعمى ، ويؤله هرقل بطلا أسطوريا لاغالب له . وتضم عمليتا التأليه هاتين بذرة مأساوية واحدة مشتركة . ويمكننا الآن أن نقرر فى صراحة أن تفسير المسرحية على أنها مزدوجة البنية الدرامية تفسير خاطىء . كما أنه من الخطأ أن نشرع فى دراسة المسرحية بحكم مسبق ، هو أن هرقل أو ديانيرا – أو حتى الجوقة – ينبغى أن يكون البطل الأوحد . فهم جميعا مشاركون فى الحدث الدرامى وتطويره ، والذى لايعدو أن يكون عملية تأليه مأساوية للبطل الأسطورى هرقل .

٣ – تأليه هـرقل كعنصر جوهـرى فى البنيــة الدراميــة

يبدو أسلوب سوفوكليس فى الكتابة الدرامية لأول وهلة أرسطى الطابع والجوهر ، لأن هذا الشاعر التراجيدى الفذ قد نظم أعماله على نحو يبدو وكأنه كان قد طبق عمليا التعاليم التى جاء المعلم الأول بعد ذلك ونادى بها . وفى الحقيقة لايمكن أن تكون الأصول الأرسطية فى الكتابة الدرامية هى المعيار الوحيد لقياس أعمال سوفوكليس ، والحكم عليها بأنها تتمتع – أم لا – بالوحدة الدرامية . يقول البحاثة أدكينز (Adkins) إن أرسطو يظلم موهبة سوفوكليس الدرامية وإمكاناته الفنية وكذا ذوق جمهوره لأنه يحلل دراما القرن الخامس . بمعطيات القرن الرابع [٧٣] . فكيف مثلا يمكن التوفيق بين المحتوى الانسانى أو المضمون الفكرى لمسرح سوفوكليس من جهة ، وتركيز أرسطو فى شرحه له على ثقل وأهمية « الحدث التراجيدى » من جهة أخرى ؟ وهل نجد فى أعمال سوفوكليس المبدأ الأرسطى القائل بأن الحبكة الدرامية أهم من رسم الشخصيات ، أو على حد قوله « لاتوجد تراجيديا بدون حدث ولكن قد توجد تراجيديا بلا شخصيات مرسومة رسما دراميا » [٧٤] . أو قوله « وهكذا فإن الأسطورة (الحدث) هى غاية التراجيديا والغاية هى أعظم الأشياء جميعا [٧٥] » . ؟ أم علينا نحن النقاد أن نختار بين مسرحيات سوفوكليس – وهى الأسبق زمنيا – ونظرية أرسطو فى الدراما ؟

وبالنسبة لفيلاموفتيز كان سوفوكليس يسعى الى خلق التأثير الدرامى القوى فحسب ، مما يعنى أن هذا الشاعر كان فى الغالب يضحى بإتساق الشخصية الدرامية فى سبيل تقديم مشاهد ناجحة تحدث أكبر تأثير ممكن فى جمهور المتفرجين(٧٦) . ووفقا لهذه النظرية فإن وحدة البناء فى التراجيديا السوفوكلية لاتقوم على أساس تطور الحدث الدرامى أو أى عنصر آخر من مكوناتها الأساسية وإنما تتشكل هذه الوحدة من التأثير المتصاعد للمشاهد المتتابعة ومن ناتج التأثير الكلى على المتفرج . وهكذا يفهم من هذه النظرية أن سوفوكليس فنان محض لايهمه من أمر التراجيديا سوى الوصول إلى خلق مسرحيات ذات جمال شكلى من الدرجة الأولى . فأعمال سوفوكليس إذن بالنسبة لأتباع هذه النظرية نماذج فى الفن الجمالى سبقتها ومهدت لها مسرحيات أيسخولوس . أما تراجيديات يوريبيديس فهى نتاج المرحلة التالية التى تدهور فيها هذا الاتجاه . ومن ثم فإن أية أفكار فلسفية فى مسرحيات سوفوكليس تعد ثانوية ، أى جاءت بمحض الصدفة أو عرضا ، فى حين يبهرنا سوفوكليس كفنان بارع ومهندس مبدع حين يبنى بناء دراميا لايبارى فى الجمال والكمال من حيث التصميم المعمارى والشكل الهندسى لا المحتوى . فسوفوكليس إذن يحفل بالمبنى لا بالمعنى ، أى أن التطور الحدث التراجيدى فى مسرحياته – كما يقولون – لايساهم فى تطوير أفكاره .

وفى إعتقادنا أن أتباع هذه النظرية يغالون فى الثناء على فضائل سوفوكليس الفنية ويخلقون الانطباع بأن هذا الشاعر لم يكن سيِّد فَنِه بل خضع لمتطلبات أملتها قواعد هذا الفن فإستسلم لها دون مقاومة تذكر . ويتجاهل هؤلاء المنظرون قاعدة مبدئية هامة للغاية وهى أن آية الفن الدرامى المتقن هى القدرة على خلق الانسجام والوئام بين متطلبات ومستلزمات العرض المسرحى الناجح من ناحية ، والمضمون الفكرى والمحتوى الفلسفى من ناحية أخرى . وسوفوكليس ليس من دعاة الفن للفن ، وليس من الممكن أن نغفل المسائل الأخلاقية والمشاكل الفلسفية التى تتشبع بها أعماله المسرحية . فما الحبكة الدرامية عنده سوى ضرب من توزيع الايقاع وترتيب مفردات العلاقة العضوية بين الحدث الدرامى والمغزى الفكرى ، أو ما اصطلح النقاد على تسميته الشكل والمضمون .

ويبدو أن أصحاب النظرية التى نناقشها قد تأثروا بآراء بعض النقاد الإغريق والرومان الذين أعجبوا بجمال الشعر فى مسرح سوفوكليس فأغفلوا رؤيته المأساوية

للحياة . ومن بين هؤلاء النقاد القدامى نذكر ديون خريسوستوموس (= فم الذهب) الذى مع أنه بصفة عامة يهتم إهتماما بالغا بالجانب الأخلاقى فى التراجيديا نجده لايمتدح سوفوكليس إلا لفنه الشعرى الرائع ولتماسك البنية الدرامية لمسرحياته (٧٧) . أما مؤلف نص «فى السمو» (peri hypsous) فيظهر إعجابا لاحدود له بفخامة أعمال سوفوكليس ، فى حين لايذكر شيئا قط عن آرائه الدينية على سبيل المثال (٧٨) . وينبغى علينا ألا نأخذ إعجاب هؤلاء النقاد القدامى بالجمال الشكلى فى فن سوفوكليس على أنه يعنى أنهم كانوا عاجزين عن تمييز المحتوى الفكرى لأعمال هذا الشاعر .

يقول جونز (Jones) إن مشكلة التوفيق بين الآراء الفلسفية لسوفوكليس والحدث الدرامى الأرسطى تحل نفسها بنفسها (٧٩) . فالمغزى الذى يريد الشاعر توصيله قطعا لايتناقض مع الحدث . كما أن تطوير الحدث الدرامى يساعد فى تعميق رسم شخصيات المسرحية . يقول أرسطو إنه «بينما يأتى الحدث الدرامى كالأصل والروح بالنسبة للتراجيديا فإن رسم الشخصية يتلوه فى الأهمية (٨٠) » . التناقض بين الحدث الدرامى ورسم الشخصيات إذن وهمى لأن إتقان رسم الشخصيات يخدم فى تطوير الحدث الدرامى كما يخدم اللون فى إنجاز أعمال الرسام ، على حد قول أرسطو نفسه (٨١) . وبغض النظر عما إذا كان الاطار الشكلى أو المغزى التراجيدى هو نقطة الانطلاق فإنه يظل صحيحا وواقعا فعليا أن هذين العنصرين مرتبطان ببعضهما البعض أشد الارتباط ولا يمكن الفصل بينهما . بل إن سوفوكليس لم يتردد لحظة واحدة فى تغيير «الأسطورة» لكى يتسنى له أن يرسم شخصياته على نحو أسهل وأنفع وأصلح للحبكة الدرامية .

وتعكس شخصيات سوفوكليس الدرامية مبدأ الفيلسوف هيراكليتوس الإفيسى (إزدهر حوالى ٥٠٠) والقائل بأن الشخصية هى قدر الانسان-ethos anth) (ropo daimon (٨٢) فما كان أوديب ليفعل لو كان أكثر حكمة وتعقلا أو ترو وأقل ثقة بالنفس . وهناك فرق شاسع وبون قاطع بين أنتيجونى القوية والعنيدة من جهة وكريون من جهة أخرى . فالأخير يبدو موقفه مهزوزا ومزعزعا إلى حد أن أية هزة بسيطة أولمسة عابرة يمكن أن تخلعه عن مكانه وهو عرش طيبة . أما أنتيجونى فهى من النبل والقوة إلى حد أن تجمُّع أسوأ الظروف والملابسات فقط هو الذى يمكن أن يحطمها وهو ما وقع بالفعل . وفى المسرحية التى نقدم لها« بنات تراخيس» ما كان هرقل ليقاسي ما قاسى من آلام الرداء المسموم لو لم يكن صلفه أو غلوه هو الذى أرغم ديانيرا على اللجوء للسحر . وبعبارة أخرى فإن رسم الشخصية السوفوكلية يخدم الحبكة الدرامية

خدمة ملموسة لا تحتاج الى تبيان كما أن نقيض ذلك صحيح أيضا ، أى أن الحبكة الدرامية هى التى تعمق فهمنا الشخصية و يحدث ذلك لأن الشخصيات - كما يقول بوتشر (Butcher) - لا تكتشف حقيقتها بالكامل دفعة واحدة بل على مراحل متتالية وبالتدريج بقدر ما يتطلب سير الأحداث . فهى - أى الشخصيات - وليدة المواقف أى تطور الحدث الدرامى (٨٣) .

ومن الملاحظ أن كل فرد من الشخصيات السوفوكلية يتمتع على نحو فريد بالسمات المميزة للجنس الذى ينتمى إليه . فعلى سبيل المثال نجد أن « شقاء هرقل » يثير مشاعر « الخوف » و « الشفقة » لأنه يمثل ويجسد تفوق وقوة الرجل ، مما يجعله رمزا للبطولة والرجولة بالنسبة للبشر أجمعين. و إذا قلبنا الصورة على الجانب الآخر للمسرحية وجدنا ديانيرا تمثل الصفات الأنثوية الكاملة . وهكذا نجح سوفوكليس فى التركيز على السمات المميزة لكل من الجنسين وخلق بذلك مسرحية تقوم على الحياة الزوجية . وإذا أردنا أن نفهم هذا الجانب من فن سوفوكليس علينا أن نلقى نظرة سريعة على شخصيات يوريبيديس . فميديا ويا سون عنده لايمثلان على نحو مميز المرأة والرجل بصفة عامة أوكما هو الحال بالنسبة لديانيرا وهرقل فى« بنات تراخيس » . ولاتقوم مأساة « ميديا » اليوريبيدية على موضوع الحياة الزوجية وإنما موضوعها هو حالة خاصة للزواج المختلط بين رجل اغريقى و إمرأة أجنبية أو بربرية . شخصيات سوفوكليس إذن تبدو وكأنها نماذج بشرية لها آراؤها المميزة ، و تعكس حالات بارزة وقطعا حية من الوجود الآدمى . وتطرح هذه الشخصيات بعض التأملات عن الحق والواجب والعدل وسائر القيم الانسانية . هكذا فإن سوفوكليس لم يخلق أعمالا درامية ذات شكل فنى رائع فحسب وإنما استطاع أيضا فى نفس الوقت أن يطرح حقائق ذات مغزى عميق وفلسفى .

تقوم التراجيديا بصفة عامة على ثلاثة عناصر رئيسية هى « الكلمة » و « الشخصية » و« الحدث الدرامى » . ومع بداية المسرحية ومولد الأحداث تتفاعل هذه العناصر تفاعلا مطردا وتخلق فيما بينها كلا واحدا متماسكا ، لا يمكن أن نفصل شيئا منه عن الآخر، إلا إذا لحق الضرر بهذا العنصر أو ذاك . وهذا ما يقوله أرسطو نفسه وهو يشرح معنى الوحدة العضوية (٨٤) . المهم أن مفردات شكل العمل الدرامى تظل دائما فى تفاعل وتداخل وتعاون مع بعضها البعض من جهة ومع المضمون الفكرى من جهة أخرى . فإذا أخطأنا إستيعاب هذا المضمون لن نستطيع

الاحساس حتى بجمال الشكل الفنى . و نقيض ذلك يصح أيضا فعدم القدرة على تذوق الشكل الخارجى وجمال النسق يفقد المعنى الشيء الكثير(٨٥) . إنه لمن الواضح إذن دون الاستناد إلى رأى أرسطو أن « أهم شيئ فى التراجيديا هو ترتيب أو تأليف الأشياء» synthesis أو systasis ton pragmaton (٨٦) .

ولا يعنى ترتيب الأشياء أننا ببساطة نعطى شكلا جميلا لتكوين ما تبقى كما هو بصفة جوهرية فى كل الأحوال ، أى حتى لو تغير هذاالترتيب فى حد ذاته هو خير وسيلة فى يد الشاعر لنقل ما يريد من معان وأفكار إلى الجمهور المتلق . وبعبارة أكثر تحديدا نقول إن الشكل الخارجى للعمل الدرامى يحمل العبء الأكبر فى مهة التعبير عن محتواه . و من ثم فإنه من الأهمية بمكان أن تعتبر « الشكل » و « المضمون » وجهين لعملة واحدة ، ولا يمكن الفصل بينهما قط .

وبناء على ما تقدم و بالنسبة لمسرحية « بنات تراخيس » لا نستطيع التحدث عن تأليه هرقل متجاهلين بنية هذه المسرحية . وهذا يعنى أننا لوقبلنا بأن الشاعر يهدف بهذه المسرحية إلى أن يؤله هرقل فمن المؤكد أن كل صغيرة وكبيرة فى هذه المسرحية ولاسيما الحبكة الدرامية وعناصرها التراجيدية تساهم مساهمة فعالة فى تطوير هذه الفكرة .

لقد نجم الجدل العنيف والطويل حول الوحدة الدرامية فى بنية مسرحية « بنات تراخيس » من المبدأ الجامد القائل بضرورة وجود بطل رئيسى واحد فى أى مسرحية ، ومن ثم كان لابد من الاختيار بين هرقل وديانيرا . وفى هذا المقام يقول جونز (jones) إننا نحن المعاصرين الذين أقحمنا فكرة « البطل التراجيدى » على كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، فلا وجود لهذه الفكرة قط فى النص (٨٧) . تولد كل التراجيديات من صراع لا مفر منه ، لأنه قد ينجم عن التناقض الحاد الكامن فى ظروف الحياة نفسها ، أو حتى فى نظام الكون . حقا أن أرسطو قد أعجب بسوفوكليس ولكنه – كما يعتقد جيب (jebb) – إعجاب قائم على أساس خاطئ . فالنقاط التى أثارت إعجابه فى «أوديب ملكا » تتعلق بالتحليل العام للشكل الخارجى ولا علاقة لها بالجوهر التراجيدى (٨٨) . كما أن البحث العنيد عن « الخطأ التراجيدى » (hamartia) جعل الدراسين يغفلون الجزء الحيوى فى أعمال سوفوكليس دون أن يصلوا فى النهاية إلى صيغة مقبولة حول الهامارتيا تنطبق عليها تماما المعطيات الأرسطية . توجد فى مسرح سوفوكليس « هامارتيا هذا صحيح ولكنها – كما يقول كيتو (kitto) – لا توجد أحيانا فى شخصية من يعانى أثارها بل فى الطبيعة نفسها ككل (٨٩) .

قال أرسطو « التراجيديا تحاكى – لا البشر – بل الفعل والحياة »[٩٠] . ومثل هذه التراجيديا تدور حول أحداث وأفكار لا أشخاص وأفراد . فلا أجاممنون ولا كليتمنستا أوكاسندرا فى مسرحية « أجاممنون » لأيسخولوس هو الذى يستولى على انتباهنا ، وإنما الذى يشغلنا دائما هو « الحدث الدرامى » ككل . فإذا إعتبرنا أن الحدث الدرامى هو التوالى المنطق أو العضوى للأحداث فمن الواضح أن « بنات تراخيس » تقوم على «حدث » و أن مشكلة من هو البطل الرئيسى – ديانيرا أم هرقل – تصبح غير ذات أهمية . مخطئون برأى أرسطو – الذين يعتقدون أن الوحدة الدرامية تتحقق « إذا نظموا أشعارهم (التراجيدية) حول شخص واحد وزمن واحد » ويضيف قوله « لأنهم قد يؤلفون حدثا دراميا واحدا متعدد الأجزاء polymeter[٩١] » وبعبارة أخرى فإن الوحدة الدرامية إن لم تكن موجودة بالفعل فى « بنات تراخيس » كأحداث مترابطة ترابطا عضويا ، فإنها أى هذه الوحدة ما كانت لتتحقق بمجرد تركيز الحدث حول هرقل . وهذا ما يقوله أرسطو نفسه « لأنهم على الأرجح مخطئون أولئك الشعراء الذين ينظمون أشعارا من الهرقليات . . . ويظنون أنه طالما أن هرقل شخص واحد فإن كل ما ينتمى إليه يقع فى أسطورة (حَدث) واحدة[٩٢] »

وبناء على ما تقدم فإن المأساوية فى مسرحية « بنات تراخيس » لا تمكن فى شخصيات الأبطال ، ولكن فى العلاقات القائمة بينهم ، وفى تأثير هذه العلاقات على من حولهم من الشخصيات الأخرى . ومن ثم فعندنا تراجيديا صغرى ، ونعنى تراجيديات يولى وهيالوس وليخاس ، التى تدخل ضمن اطار التراجيديا هرقل – ديانيرا . وهذه التراجيديا الصغرى قد ضللت دارسا مثل هوي (Hoey) الذى يظن أن إنقسام أفراد عائلة هرقل و إنشقاقهم قد إنعكس على الشكل الخارجى للمسرحية فأصبح مفككا . وراح هوي يزعم بأن الواقع المتفسخ ما كان يمكن التعبير عنه إلا بمسرحية متفسخة البنيان . ولكن هذا الباحث نفسه يستدرك فيقول ان هذا لا يعنى أن « بنات تراخيس » لا تتمتع بالوحدة الدرامية ، لأن هناك عناصر داخلية تقيم جسورا وتسد الفجوات وتهدف إلى خلق إتساق عام ووحدة درامية لهذه المسرحية[٩٣] .

ان مأساة يولى تثير « الخوف » (eleos) فى قلب ديانيرا ، التى ترى نفسها فى شخصية هذه الأسرة ، حيث كانت من قبل أميرة وهى تأتى الآن لتنافس ديانيرا فى حب هرقل (أبيات ٤٦٢ – ٤٦٤) . كلتاهما كانت جائزة الصراع (epathlon) ،

وبالنسبة لكليها كان الجمال مجلبة للآلام والمصائب ، فينطبق على يولى الآن ما قد قيل عن ديانيرا من قبل أى أن « الجمال ألم »[٩٤] . ومن ثم فإن حديث ديانيرا عن يولى (ولا سيما أبيات ٤٦٥ – ٤٦٧) يعد تذكارا لحديثها عن نفسها فى البرولوجوس (ولاسيما أبيات ٢٤ – ٢٥) . وفى الواقع تبدو مأساة يولى كأنها صدى لمأساة ديانيرا حتى أن أحد النقاد سماها « الأخت الصغرى »(die jungete schwester))[٩٥] . إن ضبط النفس والوقار المميزين ليولى من بين الأسيرات والأويخاليات الأخريات اللاتى إنخرطن فى العويل والبكاء يقربانها من ديانيرا ، ويجعلانا مع الأخيرة نركز الانتباه عليها ، ونعطى أهمية خاصة القول بأنها جاءت الى قصر تراخيس لتصبح «سيدة» فيه مقترنة بهرقل لا أمة أسيرة فقط (أبيات ٤٢٨ – ٤٢٩ ، ٥٣٦) . والكلمة المستخدمة فى هذه الأبيات (damar) هى نفسها التى تستخدم فى الحديث عن ديانيرا نفسها فى بيت ٤٠٦ . ويولى مثل ديانيرا تعشق هرقل عشقا جما (أبيات ٤٦٣ ، ٤٤٦)[٩٦] . كل ذلك بالاضافة إلى صمت ديانيرا فى أغلب الأحوال ، ولاسيما عند شروعها فى الانتحار يعمق إحساسنا بمأساتها وشقائها من جهة ، ويقربها من شخصية يولى التى لا تنطق كلمة واحدة طوال المسرحية من جهة أخرى . لقد نجح الشاعر الفذ سوفوكليس فى أن يرسم مأساة يولى كاملة ومؤثرة دون أن تنطق يولى نفسها بشيئ قط (أبيات ٣٢٢ – ٣٢٨) . ولماذا كان عليها أن تتكلم إذن ؟ إن صمتها يمثل حرج موقفهاو عجزها كعشيقة جاءت لتعيش مع الزوجة الشرعية . وهى تشعر بالعار كأسيرة ، فهى أميرة مختطفة ومغتصبة – فى الغالب – على يد البطل الضيف . وفى نفس الوقت يعكس صمتها شعورا بالكبرياء و الإعتداد بالنفس مكن قبل أميرة مغلوبة على أمرها . ولكن ينبغى ألا ننسى ولو للحظة واحدة أن ظهور يولى على المسرح جاء لتصعيد وقع مأساة ديانيرا نفسها .

أما مأساة هيالوس فتتلخص فى فقدانه الأم والأب فى نفس الوقت (أبيات ٩٤١ – ٩٤٢) . وهو – مثل أمه ديانيرا – قد سعى إلى الخير وزرع الأمل فحصل على أسوأ النتائج وحصد أفسد الثمار. حاول أن يصحح الظلم الواقع على أمه فقال لأبيه بعد موتها أنها بريئة (بيت ١١٢٣ وما يليه) ، ولكنه لم يحقق نجاحا كبيرا . فهو إذن الذى بكلماته دفع أمه إلى لإنتحار ، وبالكلمات فشل أيضا فى أن يقنع أباه تماما ببراءتها . إنه متورط فى المأساتين لأنه ينتمى إلى الوالدين ، ويبر بهما على حد سواء . وعندما يأمره أبوه بالزواج من يولى يرغب فى الرفض ، ولكنه لايستطيع أن يعصى لأبيه أمراً . وهكذا نجد هيالوس معذبا ومذبذبا بين متطلبات متعارضة و إلتزامات متناقضة

تجاه أمه وأبيه . بل إنه لايجد راحته فى الوفاء بواجباته لأى منهما على حده . وتذكرنا مأساة هيالوس بمأساة أطفال اوديب الذين قاسموا أبويهما المعاناة والألم . وبالطبع أيضا نتذكر أوريستيس الذى اضطر لقتل أمه إنتقاما لأبيه . ويذهب الناقد اليونانى المحدث كابسومينوس إلى القول بأن إشتراك هيالوس فى الحدث الدرامى بمسرحية « بنات تراخيس » كان أكبر تعديل أدخله سوفوكليس على الأسطورة الموروثة . ذلك أن هذا الباحث يعتقد أن « الأوريستيا » الأيسخولية كانت الأنموذج الذى حاك سوفوكليس على منواله مسرحيته « بنات تراخيس » . ومن ثم كان عليه أن يدخل هيالوس فى مجرى الأحداث لكى يوحد بين المراحل الثلاث للأسطورة – التى كانت تصلح لثلاثية مثل « الأوريستيا » – فى إطار مسرحية واحدة .

وبالنسبة إلى ليخاس فإنه من أكثر شخصيات سوفوكليس الثانوية ماساوية . فهو مثل يولى – متورط بريئ فى شباك المأساة المعقدة ، واقع تحت عقاب ربات الأنتقام والعذاب الإيرينيات . إنه شجاع نبيل ومخلص وحساس ، بارع فى إبتداع القصص الوهمية والكلمات التى تهدف إلى تهدئة دیانیرا (أبيات ٢٤٨ وما يليه) . وهو مخلص لسيده ولسيدته . وكان خضوعه وإنصياعه للإثنين – كما هو الحال بالنسبة لهيالوس – سببا فى دماره . إنه يذكرنا بشخصية الراعيين فى مسرحية « أوديب ملكا » فهما اللذان شملتها المأساة أيضا ، وإن كان ذلك بدرجة أخف وأقل وطاة مما حدث لليخاس فى «بنات تراخيس » . هذان الراعيان وقعا ضحية القدر مثل أوديب ، ولكن ليس بنفس الدرجة من القسوة . لقد تصرفا بدافع انسانى محض ، وأنقذا أوديب طفلا رضيعا من مصير مفزع ، وكانت نتيجة ما قدما من فعل خير أسوأ من تصور ، ليس بالنسبة لأوديب فقط وإنما أيضا بالنسبة إليها . وجدير بالذكر أن راعى كورنثة يوازى ويقابل راعى طيبة تماما ، كما يقابل ليخاس ويوازى الرسول فى « بنات تراخيس » . ويلاحظ أن هذا الرسول يعلن الأنباء السارة لديانيرا وينتظر المكافأة (بيتي ١٩٠ – ١٩١) كما فعل راعى كورنثة فى « أوديب ملكا » (بيتي ١٠٠٤ – ١٠٠٥) . والمقابلة والموازنة بين ليخاس والرسول تؤكد التناقض بين هرقل وديانيرا . وفى الواقع نجح الشاعر بوسيلة التناقض أن يظهر السلبية فى شخصية دیانیرا ، وذلك لكى يبرز نشاط وفعالية هرقل البطل . وهكذا فإن التناقض الرئيسى بين الشخصيتين الرئيسيتين يتم تعميقه وتطويره عن طريق التناقضات الصغرى الموجودة فيما بين الشخصيات الثانوية . حتى أنه يمكن القول مع ويبستر Webster إن سوفوكليس يبنى مسرحيته على أساس التناقضات بين الشخصيات [٩٨] .

صفوة القول أن المآسى الثانوية فى مسرح سوفوكليس والخاصة بالزوجات والأبناء والأتباع تعد مكونات المأساة الكبرى والرئيسية . فلا مصيبة تقف عند حدودها الضيقة وتنغلق على نفسها . المخطئ تغمره المأساة والمعاناة ، ولكنها أيضا يحيطان بمن هم حوله . وتظهر هذه الفكرة عند أيسخولوس ، ولكن على نحو مخالف فالمأساة عنده وراثية تمتد من الأجداد الى الآباء والأحفاد . أما عند سوفوكليس فتنتمى المأساة الى الحاضر فقط ، وتتركز فى شخصية البطل وبعض المحيطين به . ومع ذلك يمكن قبول النظرية القائلة بأن المأساة عند سوفوكليس تنبع من خط تراجيدى فردى يقود الى شقاء فردى . و أن المأساة عند يوريبيديس - فى المقابل - « جماعية » أى تنجم عن خطأ المجتمع لا الفرد . مع العلم بأن عنصر الجماعية متوفر فى فكرة يوريبيديس عن الخطأ التراجيدى الذى يدمر الطبيعة الإنسانية ويقود الى المأساة ، التى قد يتساوى فى المعاناة من جرائها المخطئ وغير المخطئ . فشقاء ومصائب ضحايا ميديا لا تقل حجما أو عنفا عن آلامها هى . أما التصعيد المأساوى عند سوفوكليس فيصل إلى الذروة عندما يدمر البطل نفسه ، وربما يشاركه فى المعاناة بعض الأفراد الملتصقين به . وفى هذه الحالة تهدف المشاركة إلى تعميق الإحساس بسقوط البطل نفسه . مع ذلك فلا يمكننا أن ننفى حقيقة أن مأساة « بنات تراخيس » تقترب إلى حد ما من الأنموذج اليوريبيدى المأساوى . ولن نرتكب خطأ هاليوس الذى إتهم أمه بأنها هى وحدها التى قتلت هرقل . فسم هيدراليرنا ودم نيسوس - وكلاهما قد أسيل و إنغمست سهام هرقل فيها) هما المسئولان مع ديانيرا عن موت هرقل . فالدواء السحرى بالمسرحية إذن يلعب دور القوة الإلهية الخفية المنتقمة ، والتى تلاحق هرقل وديانيرا وكل أهل تراخيس . إنه وسيلة إنتقام كامنة فى الأشياء ، أو بعبارة أخرى حدث يقفز فجأة من طيات الماضى لينشط فى الحاضر ويؤثر فى مجريات الأمور الراهنة . فالهيدرا ونيسوس الميتان ، وعبر ديانيرا - التى هى أيضا سبقت هرقل إلى الموت - يقتلون هرقل الحى (أبيات ١١٦٠ - ١٦٦١ - ١١٦٣) [٩٩] . ولا يقع هذا بمحض الصدفة ، ولايدخل فى عداد اللامعقول أو المنافى لطبيعة الأشياء و المنطق . فالحبكة الدرامية المتقنة التى تتسم بها أعمال سوفوكليس لاتخدم فقط الكمال الشكلى والجمال الفنى ، و إنما تعكس أيضا رؤيته للحياة ونظام الكون ومنطق الأشياء . وعن طريق البنية الدرامية لمسرحية «بنات تراخيس » يريد الشاعر أن يظهر لنا كيف تعمل « العدالة » (DiKe) . فنظام العدالة يبدو أحيانا غير مفهوم ، إن لم نقل غير مقبول . ولكننا وإن كنا لانستطيع أن نرى

العدل والحق فإنه لمن الممكن أن نتبين على الأقل وجود نظام ما لسير الأمور. فسوفوكليس يعتقد بأن كل شيئ يخضع لنواميس سرمدية لا يمكن إغفالها.

تقول ديانيرا بشيء من السخرية للجوقة (بيت ٥٤٠ - ٥٤٢)

تلك هي المكافأة التي أرسلها إلى هرقل - الذي
كنت أدعوه مخلصا و خيرا - في مقابل
أنني أخلصت في رعاية بيته طوال هذا الوقت »

ويشي هذا الكلام بأن هرقل قد ارتكب خطأ في حق ديانيرا بإرساله يولي الى بيت الزوجية. وهذا من ناحية أخرى يعني أن ديانيرا كانت محقة في لجوئها إلى إرسالها الرداء المسحور المسموم مع ليخاس الذي قالت له (أبيات ٤٩٤ - ٤٩٦) :

« لكن هيا ندخل المنزل حتى أحملك رسالتي إلى
هرقل، ذلك أن الهدايا ينبغي أن ترد بهدايا مناسبة
فلتأخذ رسالتي هذه إذن معك........

وكل ذلك يعني أن الرداء المسحور - المسموم يعد رد فعل طبيعي ليس فقط على فعل هرقل الظالم ضد ديانيرا، بل أيضا على نقطة الضعف في شخصيته أي عشقه للنساء. وأكثر من ذلك فإن حقيقة أن السم قد أتى من الهيدرا، التي قتلها هرقل نفسه، تعني أن هذا البطل كان عليه أن يدمر عن طريق قوته الذاتية ولو بطريقة غير مباشرة. وهي القوة التي كان بها قد دمر الآخرين، وتلك هي الصورة التي تعمل على شاكلتها « العدالة »، وذلك هو نظامها السائد في المسرحية. يقول سوفوكليس في إحدى الشذرات المتبقية من مسرحياته المفقودة (شذرة ٩٦٢) « إذا كنت قد فعلت أشياء سيئة فعليك أن تعاني ما هو من نفس جنسها »، ويسمي هرقل نفسه الرداء (أبيات ١٠٥١ - ١٠٥٢) :

إنه الرداء الذي حاكته لي الإيرينيات
ربات الانتقام فخاً أهلك فيه الآن

وهذا ما يذكرنا بقول أيجيسثون عندما شاهد جثة اجاممنون الذي قتلته كليتمنسترا :

ها هو قد وقع في الشرك الذي
نسجته ربات الانتقام الايرينيات »(١٠٠)

وفي هذا المقام أيضا نتذكر قول تيوكروس في مسرحية سوفوكليس «أياس» (بيت ١٠٣٥) عن السيف - هدية هيكتور - الذي قضى على أياس : وحد هذا

السيف ... ألم تصنعه الإيرينية؟وبعبارة أخرى فإن موت أجاممنون عند أيسخولوس وموت أياس عند سوفوكليس كانا نتيجة طبيعية لما سبق أن قاما هما به من أعمال. وهذا عين ما يحدث بالنسبة لهرقل فى « بنات تراخيس » وبهذه الطريقة فإن « الإيرينيات » متورطات فى هذه المأساة.

وعندما تعلم الجوقة بإنتحار ديانيرا تنشد قائلة (أبيات ٨٩٣– ٨٩٥):

إذن فقد حملت العروس الجديدة
و وضعت جنينها الأول بهذا المنزل ... نقمة قاضية ،
قصاص الإيرينية المدمر »

فالإيرينيات كخادمات لربة العدالة (Dike) متورطات أيضا فى موت ديانيرا على أساس أنه نتيجة منطقية لكل ما جنت يداها. فكما أن هرقل ارتكب خطأ إذ عشق فتاة صغيرة وأرسلها الى بيت الزوجية ، وهو ما أضطر ديانيرا إلى إرسال الرداء المسموم السحور.

فهى أى ديانيرا أخطأت أيضا لأنها صدقت كلام نيسوس وسمعت نصيحته بأن تستخدم دمه كسحر. وهكذا فإن هجمة مجنونة من خطيئة « التجاوز » أو « تعدى الحدود » أو «التخطي »– وبلغة الاغريق الهيبريس (hybris)– قد غمرت عالم تراخيس كله ويُسأل عنها كل من هرقل وديانيرا. وخلقت هذه الهجمة الشرسة ضربا من الفوضى التى استلزمت العقاب واصلاح الخطأ، وإعادة النظام إلى نصابه، وإسترجاع التوازن إلى هذه المدينة وأهلها.

ومع ذلك فليس هرقل ولا ديانيرا المسئول الوحيد عن قدر كل منها ، ولا هما معا مسئولان عن ما يجرى لهما مسؤولية كا ملة ، فهناك قوى أخرى تشاركهما المسئولية. ويعتقد إهرنبرج أن أنسب مدخل الى سوفوكليس وعالمه هو دراسة موقفه من الديانة[١٠١]. وهنا ينبغى أن نميز بين « تراجيديا الشخصيات » - character) (tragodieوالدراما الدينية ، التى وإن كانت ترسم الشخصيات الانسانية فيها بعناية فائقة ،الا أن هذا لا يمثل هدفها الرئيسى ولا يعد مبررا لوجودها ، كما فى تراجيديا الشخصيات أو السلوك كما يسمونها. والتراجيديا الأتيكية هى فى المقام الأول دراما دينية ، وتضم الى جانب الشخصيات الانسانية القوى الإلهية من آلهة والاهات وأبطال وأفكار ميتافيزيقية. ومن ثم فإن رسم الشخصيات الإنسانية من جانب والمفاهيم الدينية من جانب آخر يمثلان العمود الفقرى للتراجيديا السوفوكلية. وهكذا

فإنه لكي يتسنى لنا فهم الشكل الخارجي والمغزى الفكرى أى المضمون فى أية مسرحية لسوفوكليس ينبغي أن نستوعب ما يدور خلف الأحداث الأدمية التى نشاهدها على منصة التمثيل. فالوجود الإلهى جزء فعال وعنصر نشط فى هذه الأحداث. علاوة على ذلك فإن سوفوكليس يعد أكثر شعراء التراجيديا الأتيكية إقترابا من هو ميروس من حيث أنه داخل بين الحدث الأدمى والفعل الإلهى فى مسرحياته. وبعبارة أخرى تبنى سوفوكليس الفكرة الهومرية القائلة بالمسئولية المشتركة بين البشر والآلهة عن كل ما يجرى فى الحياة وما فيها من المآسى.

وبصفة عامة يؤمن سوفوكليس بعدالة وحكمة الآلهة المطلقتين، وهذا يعنى ضمنيا أن الانسان مسؤول عن كل شر[١٠٢]. ومع ذلك فإننا نجد الشاعر- كما يعتقد بعض الدارسين- يتخذ موقفا مخالفا فى « بنات تراخيس » و « أوديب ملكا ». فهو فى هاتين المسرحيتين- كما يزعمون- يسند إلى الآلهة كل الشرور[١٠٣] على أساس أنهم المسؤولون الوحيدون ونشاطهم هو الذى يجلب الدمار. يفسر باورا (Bowra) التراجيديا السوفوكلية على أساس المفاهيم الدينية للشاعر وإعتقاده أن الآلهة تعاقب المخطئين، وأنهم لا يؤثرون فى مصائر البشر إلا من الخارج، ذلك أنهم يسكنون عالما بعيدا عن دنيا الفانين. ونظرية باورا فى عمومها- كما يقول والدوك (Waldock) - لاتكفى لشرح أعمال سوفوكليس، لأن تفسير التناقضات البشرية فى هذه المسرحيات على أنها موضوعات ثانوية يعادل هدم المغزى الدرامى لهذه المسرحيات، فهذه التناقضات نفسها هى التى تمثل المادة الخام فى يد الشاعر الفنان خالق الدراما[١٠٤]. ولا يقبل تورانس (Torrance)نظرية باورا ولانظرية ويتمان (Whitman) الذى يعطى لأعمال سوفوكليس تفسيرا إنسانيا خالصا يدور حول فكرة محورية هى « الفضيلة » (arete). وذلك فى مقابل نظرية باورا التى تعد تفسيراً إلهياً يقوم على فكرة الخطأ التراجيدى أو « تخطى الحدود » (hybris). فهما نظريتان متناقضتان، إحداهما تنفى الوجود الإلهى فى مسرح سوفوكليس، والأخرى تقتصر عليه فى تفسير كل شيئ[١٠٥]. وينفى كيتو (kitto) نفيا قاطعا أن المأساة السوفوكلية تقوم على مبدأ أن «الانسان لايساوى شيئا[١٠٦] » « و أن الآلهة فقط هم الواقع الحقيقى ». ومن ثم فإن كيتو يرفض نظرية باورا وأتباعة[١٠٧]. ولكننا يمكن هنا أن نضيف القول- ردا على نظرية ويتمان بأنه ليس من الممكن أيضا أن يكون مبدأ سوفوكليس التراجيدى هو أن « الانسان هوكل شيئ فى الوجود ».

يميل سوفوكليس أساسا الى التركيز على الحدود الأدمية الفاصلة بين بنى البشر والقوى الألهية الأعلى. ولا يهمه فى شيء أن يؤكد العجز البشرى أو الاستقلال الآدمى التام إنه يسمح لشخصياته التراجيدية بالتحرك فى حرية، ولكن داخل حدود مرسومة، وذلك فى مقابل القدرة الالهية غير المحدودة نوعا ما. ويرى أوبستلتين (Opstelten)أن هذه الحرية الآدمية فى الحركة مفعمة بالسخرية التراجيدية لأن الدور الالهى هو دائما الأقوى(١٠٨).

وأديب الأعمى يمثل كافة البشر الذين هم أجمعين ومجازا لا يبصرون، بل هم بالفعل لا يرون شيئا من المستقبل. ولأنهم بحاجة إلى اليد الإلهية لكى تقودهم عبر دروب الحياة الشاقة فهم عميان أو كالعميان. وبهذا المثل – أى أوديب – يعطى سوفوكليس صورة واضحة للفعل الآدمى والتدخل الالهى الذى يأتى بالعون والهداية. ومن ثم فإننا يمكن أن تضع الآلهة فى المركز التراجيديا السوفوكلية، ويمكننا أيضا أن نضع الانسان فى نفس المكان. وبوسعنا أن نقول إن كل « أعمى » – أى كل إنسان – يتصرف مكا فعل أوديب يرتقى الى مصاف الابطال ويكسب قدرا من الألوهية. وهذا يعنى أن الآلهة تتعاون مع الجهد البشرى المبذول بصدق وأمانة وهى ترفع مثل هذا الانسان إلى مرتبة البطولة أن لم تكن الألوهية. وبعبارة أخرى فإن رقى الإنسان إلى مثل هذه المراتب العلوية لا يمكن أن يتم بدون العناية الالهية. ولذلك نجد لكل بطل إغريقى فى الأساطير حامية أوراعية من الآلهة.

صفوة القول إنه ينبغى ألا نغرق أنفسنا فى متاهة السؤال الخاطئ من هو البطل الرئيس فى « بنات تراخيس » هل هو هرقل أم ديانيرا ؟ وليس مفيدا أن نستنفد طاقتنا فى تحليل التناقضات بينها، وننسى أونتناسى الوجود الالهى فى مأساتها. ويجب فى الوقت نفسه ألا نقصر إنتباهنا على الآلهة معتبرين أن البشر مجرد عناصر زخرفية أو دمى وهمية، فهذا ما لاينطبق على أعمال سوفوكليس. فهذا الشاعر يهدف إلى تسليط الضوء على التعايش والتواجد المشترك والتحرك المتاخل بين الوجود الانسانى والقوى الإلهية كمنصرين جوهريين فى نظام الكون.

وبالرغم من أن زيوس يذكر دوما فى مسرحية « بنات تراخيس »(١٠٩) – ومع أن هيللوس يقول بيت (١٠٢٢):

« فتلك أقدار يقدرها زيوس »

ويقول بعد ذلك أيضا (بيت ١٢٦٨ وما يليه) إن سلوك كان قاسيا ومشينا . ومع أن البيت الأخير فى المسرحية يقول :

« و وراء كل هذه المصائب والنكبات
ليس هناك سوى زيوس كبير (الآلهة والإلهات) »

فإن زيوس – مع ذلك – لايبدو فى هذه المسرحية ، كما يبدو عند سلف المؤلف أى ايسخولوس ، فهو ليس « المدبر » (praktor) كما يقول ليخاس فى حديثه الملئ بالتلفيق (بيت ٢٥١ وقارن أبيات ٨٦٠ – ٨٦١(kypris praktor) . فزيوس هو والد البطل ، ومن ثم يمثل عنصرا عضويا فعالا فى أحداث « بنات تراخيس » . وهكذا يزداد الموقف مأساوية لأن هرقل إبن زيوس يهمله زيوس نفسه (أبيات ١٤٠ ، ٩٩٤ ، وما يليه) . وكل تلك التفاصيل تعطى للمغزى التراجيدى بالمسرحية أبعادا أعمق وأكثر غنى . إن صيحة هيللوس حول « نكران الجميل » (agnomosyne) من قبل الآلهة (أبيات ١٢٦٤ – ١٢٧٤) تنبع أساسا من العجز الانسانى نفسه ، الذى يصوره الشاعر هنا على أنه الجهل أو عدم التأكد من الحقائق . وعندما يعلم هرقل بعد فوات الآوان أن موته قد سبق تحديده بواسطة الآلهة ، ينسى آلامه الفظيعة ، ويهدأ غضبه ومقته الشديد على ديانيرا . وفى نفس الوقت ومن خلال المعرفة الإلهية يخطو خطوة كبيرة الى ما وراء أفق البشر العاديين ، أهل تراخيس البسطاء .

« ووراء كل هذه المصائب والنكبات ليس هناك سوى زيوس كبير الآلهة والإلهات » هذا هو البيت الأخير فى المسرحية الذى يأتى دليلا واضحا ومحددا على إيضاح المغزى التراجيدى للتأليه والوحدة الدرامية فى نهاية المسرحية . فالنبوءات كجزء من النشاط الإلهى تدخل فى نسيج الأحداث . بل إن هناك من النقاد من يعتقد بأن هذه النبوءات تجسد عنصر التماسك الوحيد فى المسرحية ، إذا عليها تقوم الحبكة الدرامية . لقد جاءت نهاية هرقل فى وقتها وبنفس الطريقة التى حددتها النبوءات القديمة (أبيات ٨٢٦ – ٨٢٧) . كانت ديانيرا قد ذكرت فى البداية الجانب الأكثر تشاؤما من النبوءة الأولى ، حيث هناك وعد من السماء لهرقل بحياة سعيدة أو بالتحديد « حياة بلا ألم » (ابيات ٨١ ، ١٦٨) . وتقول ديانيرا لإبن هرقل بأنهم يمرون الآن عبر نقطة تحول حرجة ، أى أنهم إزاء موقف حاسم فى الحياة ، لأن كل ما يتعلق بهرقل يوضع فى الميزان الآن (en rhope أبيات ٧٩ – ٨٥) .وتشرح ديانيرا للجوقة مخاوفها من أن تفقد زوجها أى أن يموت (أبيات ١٦٠ – ١٦٦ ، ١٧١) . ويمثل هذه الاقوال التفسير التشاؤمى الذى يعطيه أهل تراخيس للنبوءات . ويعد هذا التفسير فى حد ذاته جزءا

هاما من مأساوية الحدث الدرامي والتاليه الهرقليي بالمسرحية. فهو الذى يخلق فجوة شاسعة بين قدرة الآلهة على معرفة كنه الأشياء وعجز البشر عن فهم عرادة الآلهة، أى بين المعرفة الإلهية الواسعة والجهل البشرى المطبق.

وتسيطر هذه النبوءة بتفسيرها التشاؤمى على البرولوجوس و الإبيسوديون الأول. بل إن مجرد ذكر هذه النبوءة يخلق جوا من الترقب، وهذا يعنى أن الحدث الدرامى يبدأ من نقطة شديدة القرب من الذروة. ولعل الإحساس بحالة الترقب والقلق الحادين واضحة فى الإشارات المتعددة لفكرة الزمن (أبيات ١٦١، ١٦٨، ١٧٣ – ١٧٤). بل ان كلمة الزمن نفسها (chronos) تكررت أربع مرات فى الأبيات ١٦٤ – ١٧٣. وبإستخدام كلمة « الوعد الموعود » (nemertia بيت ١٧٣) يسود جو من الشعور الدينى وإحساس بالرهبة، لأن هذه الكلمة تستخدم فى الشعر الملحمى [١١٠] للتعبير عن القدرة الإلهية النفاذة إلى حد تخطى حدود الحاضر ومعرفة المستقبل والتنبؤ بما سيجرى فيه. فإذا أضفنا إلى ذلك تفسير أهل تراخيس للتنبؤات وإعتقادهم بأن كل شيئ الآن يمر بنقطة تحول خطيرة، عرفنا مدى الإثارة التراجيدية التى نجح الشاعر فى خلقها منذ الأبيات الأولى للحدث الدرامى. ولاتذكر النبوءة فى المشهد الذى تظهر فيه يولى الفتاة الأسيرة ولا قبل إرسال الرداء المسموم المسحور. فالصراع النفسى العنيف الذى إشتعل داخل ديانيرا كفيل بأن ينسيها كل شيئ، وإلا فما كانت لتجرؤ على اللجوء للسحر وغمس الرداء فى دم نيسوس. ولكن ما أن يتم ذلك ويحدث الخطأ الذى لاسبيل إلى إصلاحه أو تداركه، حتى تعود الجوقة وتتحدث عن النبوءة، وتقول إنها أى النبوءة أعطت لهرقل إثنى عشر عاما قبل أن ينتهى أمره. وتعيد الجوقة بوضوح التفسير الذى تبناه من قبل كل فرد من أهل تراخيس، أى أن ذلك يعنى « نهاية الآلام » (بيت ٨٢٥) للأبد، أى الموت لا التأليه. وكيف يشعر بالآلام من يفارق هذه الحياة؟ (أبيات ٨٢٨ – ٨٣٠).

فالنبوءة الأولى إذن تظهر شخصية هرقل كبطل دائم الحركة والنَصَب طالما إستمر وجوده البشرى. وبعبارة أخرى فإن هذه النبوءة تمثل إشارة من طرف خفى إلى ثمن التأليه الباهظ والذى على هرقل أن يدفعه، أى حياة كلها أعمال خارقة ومتاعب هائلة. وفى لحظاته الأخيرة يتذكر هرقل ويقبل النبوءة (أبيات ١١٧٢ – ١١٧٣):

« قلت هذه النبوءات
إنه فى الوقت الراهن – أى الآن – سيتحقق خلاصى من
الأعمال المرهقة المفروضة على »

أما النبوءة الثانية (أو الثالثة ؟)[111] فهى ترتبط ارتباطا عضويا بالحدث التراجيدى. ورغم أنها تذكر مرة واحدة فقط فيما بعد ، ورغم أنها معروفة لهرقل وحده ، فإن اشارات درامية كثيرة لها قد وردت فى ثنايا المسرحية من أولها (بيت ٤٤ وما يليه ، و ١٥٥ وما يليه ، ٨٢٤ وما يليه) . إن نهاية هرقل - كما تقول هذه النبوءة - لن تكون على يد أى شخص و إنما على يد أحد سكان هاديس (بيت ١١٥٩ - ١١٦١) :

جاءتنى نبوءة من أبى زيوس فحواها أننى لن أموت على يد أحد من الأحياء ولكن سيأتى موتى على يد واحد من الموتى سكان هاديس »

وهذا يعنى أن نهاية هرقل ستكون على يد أحد قتلاه هو نفسه . وفى الواقع تمثل حادثة نيسوس جوهر الحدث الدرامى فى المسرحية ، بالرغم من أنها تقع خارج إطاره . وهى فى نفس الوقت تمثل جوهر التأليه الهرقلى (أبيات ٨٣٥ - ٨٤٠)

« كيف ومهاميز التعذيب الفتاكة تتشابك على جسده
مهاميز صنعتها الكلمات المضللة من نيسوس
الوحش ، ذى الشعر الأسود
والهيدرا قد شرعت تلسعه بنار الألم المجنون »

وهنا ترد أول إشارة الى هذه النبوءة على أساس أن آلام هرقل فى الرداء المسموم لم تأت صدفة ، بل سبق للآلهة أن نبهت الأذهان إليها فى نبوءات قديمة . لا شئ يحدث بالصدفة فى المسرحية ، ولاحتى فى حياة الآدمية . كل شيء يجرى بحسبان وبمنطق (أبيات ١١٦٤ - ١١٦٥) :

« وسأوضح لك بنفسى كيف أن النبوءات الجديدة
جاءت متفقة ومتطابقة مع تلك القديمة »

ويقول بيت ١١٧٤ :

« والآن يا بنى حيث أن هذة النبوءات
تتحقق الآن بحذافيرها كما هو واضح تماما » .

وليس من المعقول أن تحدث الآلهة بنفس البساطة والوضوح البشريين ، أوكما يقول هيراكليتوس :

« إن الملك الذى تقع نبوءته فى دلفى (أى أبوللو) »
لايكشف النقاب عن الحقيقة ولا يخفيها بل يشير إليها[112]

وإذا شاء البشر أن يستوعبوا الإرادة الالهية ، عليهم أن يمحصوا النبوءات بإمعان وعناية قصوى وعقل مفتوح . وعلى النقيض من ذلك نجد أن هرقل لم يعط العناية الواجبة لهذه النبوءات ، التى تلزمه الآن بالرضا والخنوع ، وتفرض عليه الإذعان والإعتدال والإتزان .

إن ذكر النبوءة الثانية هنا يخلق جوا من الاثارة الدرامية ، كما حدث بالنسبة للنبوءة الأولى . وأهم من ذلك أن هذه النبوءة الثانية هى التى قد نقلت هرقل من دنيا البشر إلى عالم الخالدين . ومما يلاحظ أنه أثناء الحدث الدرامى بالمسرحية كلها تذكر النبوءات بواسطة شخصيات مختلفة ، وبواسطة الجوقة على نحو غير محدد وبشئ من التفاوت ، فلا إتفاق ولا إتساق بين الإشارات المختلفة للنبوءات . يقول كيركوود (kirkwood)إن سوفوكليس إستخدم الجزء الذى يعنيه من النبوءات فى كل مرحلة من مراحل الحدث الدرامى ، أى ذلك الجزء الذى يخدم التطور الدرامى فى كل مرحلة(١١٣) . وبعبارة أخرى محددة فإن النبوءة فى يد سيد الدراما الإغريق سوفوكليس ضرب من « الحبكة الدرامية الصغرى » ، أو مسرحية داخل المسرحية الكبرى » .

صفوة القول بالنسبة للنبوءات فى « بنات تراخيس » أن النبوءة الأولى قد أعطت الشرح الالهي لثمن تأليه هرقل . أما النبوءة الثانية فقد أعطت طريقته والوسيلة التى يتم بها ، أى قوته الذاتية ونشاطه الداخلى .

إن هرقل يساق إلى موته – أى تأليهه – بواسطة زوجته العاشقة المتيمة به والمخلصة له إخلاصا أعمى . هو يقتل ويؤله أيضا بواسطة ضحاياه أى قتلاه السابقين ، وخاصة الهيدرا ونيسوس ، ويقود البطل الى نهايته أيضا رب الأرباب زيوس ، الذى كان هرقل قد أهمل نبوءاته أو لم يفهمها . وتنتهى المسرحية كلها بالبيت الختامى سالف الذكر :

« و وراء كل هذه المصائب والنكبات ليس هناك سوى زيوس »

وهو بيت يعيد النظام إلى الأشياء ، ويشى بأن زيوس لم يهمل إبنه عندما جعل النواميس الطبيعية تأخذ مجراها المعتاد والمنطقى . ومن ثم فإن مسرحية « بنات تراخيس » يمكن أن تعد أنموذجا رائعا للتوازن الدرامى السليم والحبكة المتقنة . فالأحداث تسير فى تطور مطرد ومنطق مقبول ومعقول ، وتأتى النهاية طبيعية للغاية . فعالم تراخيس له نظامه الخاص ، ليس فقط بالنسبة الى ما يمكن أن نراه نحن أو نفهمه ، ولكن أيضا بالنسبة الى ما لا نستطيع أن نستوعبه بغض النظر عما إذا كان ذلك يتعلق بالماضى

الذى فى الغالب ننساه ، أو بالحاضر الذى على الأرجح نهمله ، أو بالمستقبل الذى هو بالطبع يقع فى حكم المجهول أو المغلق المستتر بالنسبة لنا .

تلك هى الوحدة الدرامية فى « بنات تراخيس » حيث تقوم على أسس جوهرية : هى سلوك البشر ونشاط الموتى وأفعال زيوس التى هى شبه مجهولة بالنسبة للناس. هذه العناصر تتداخل فى بعضها البعض بحيث لا يمكن فصل الواحد منها عن الآخر. ومن هنا جاء العنوان « بنات تراخيس » الذى يدل على أننا إزاء مسرحية مواقف وظروف ، لا مسرحية شخصيات . تورط فى هذه المواقف كل من هرقل وديانيرا أثناء الحياة وبعد الموت أيضا . وتورط فيها بشر آخرون ، و تورط فيها الآلهة كذلك . و من ثم تكررت فى المسرحية عبارة « المسؤولية المشتركة » (أبيات ٢٦٠ ، ٤٤٧ ، ١٢٣٤) ، وهذا مالم يحدث فى مسرحيات سوفوكليس الأخرى . ويعنى هذا الاستخدام أن سوفوكليس يريد القول إن كل فرد في هذه المسرحية مسؤول عن مصير الآخر. ومن هنا جاءت ضيغة الجمع فى الأبيات الأخيرة (١٢٧٦ – ١٢٧٧)

« والآن تعالين أيتها العذراوات
إذ يحق لكن أن تغادرن المخادع والحجرات ..لقد شاهدتن ....الخ »

فهى تعنى أن أهل تراخيس جميعا يشتركون فى هذا الموقف التراجيدى الذى هو نفسه عبارة عن عملية رفع هرقل إلى مرتبة الألوهية .

٤ – الطبيعة المأساوية لهرقل المؤله

يقول عالم الديانات الأشهر نيلسون (Nilsson) إن المواطنين فى المدينة الاغريقية كانوا ملتزمين بممارسة الطقوس والشعائر التى تسعى الى الصالح العام لا الى المنافع الخاصة . أما فيما يتعلق بالمصالح الخاصة لكل فرد وما يواجه من مشاكل ، فبوسعه أن يتوجه أيضا إلى الآلهة طلبا للعون ، ولكنه يستطيع أن يغفل ذلك تماما اذا شاء. المهم أنه لا يحق للفرد أن يقامر بالعلاقات الطيبة القائمة بين مواطنى المدينة والآلهة ، وفيما عدا ذلك فهو حر فى موقفه الدينى[١١٤] .

ويتفق الباحثون جميعا على أن سوفوكليس كان مواطنا متدينا و ورعا . فقد إرتبط بعبادة الأبطال – الأطباء وشغل منصب كاهن أحدهم وهو ألكون (Alkon) أو هالون (Halon) . ثم صار سوفوكليس بعد ذلك من أتباع أسكلبيوس ، حيث استقبل تمثاله فى منزله عام ٤٢١ ، عندما نقله الأثينيون من لإبيداوروس لكى يضعوه

فى معبد أقاموه خصيصا له على الجانب الجنوبى لصخرة الأكروبوليس . ويرد عند فيلوستراتوس الأصغر أنه حتى العصر الرومانى الامبراطورى كان يُنشَد فى أثينا نشيد من نظم سوفوكليس يمجد فيه أسكلبيوس وأمه كورونيس . بل إن فقرات من هذا النشيد قد عثر عليها بالقرب من مدخل معبد أسكلبيوس ومنها وصف هذا الإله بأنه « طارد الألم » (alexiponos)(١١٥) .

ويصف أريستوفانيس سوفوكليس فى «الضفادع» (بيت ٨٢) بأنه «سعيد هنا ، وسعيد هناك» ، أى أنه سعيد الدارين الأولى والأخرة . على أن الصفة «سعيد» (eukolos) شائعة الاستخدام آنذاك فى شواهد قبور الأبطال (١١٦) . هذا وتؤرخ مسرحية «الضفادع» لسنوات قليلة بعد موت سوفوكليس . ومن ثم فإن هذه الصفة التى يعطيها أريستوفانيس له قد لا تعود إلى تقديره الشخص له ولفنه التراجيدى ، وإنما قد تشير إلى أن سوفوكليس كان بمثابة رسول يبشر بديانة أسكلبيوس الجديدة والوافدة على أثينا . فمن المعروف أن الأثينيين قد رفعوا سوفوكليس بعد موته إلى مرتبة الأبطال المعبودين ، وخلعوا عليه لقب المضيف (Dexion) ، وكانوا يقدمون له القرابين سنويا . وتفيد بعض النقوش الأثرية بأنه إبان القرن الرابع شيد معبد مخصص لعبادة أسكلبيوس وأمينوس (Amynos) وديكسيون . والأخير هو بالقطع سوفوكليس المعبود كبطل بعد موته ، فهو الذى فى حياته كان قد استضاف أسكلبيوس (١١٧) . أو هو فى رأى بعض الشارحين البطل الطبيب سوفوكليس الذى يعالج المرضى بيده اليمنى (dexia) (١١٨) .

كان سوفوكليس «محبا متيما بأثينا» (philathenaiotatos) كما يرد فى السيرة التى وضعت قديما له١١٩ ويقول موفتيز إن سوفوكليس يمثل استثناء بين الشعراء التراجيديين الثلاث ، لأنه لا يمكن قبول فكرة أن يوريبيديس. أو حتى أيسخولوس. كان سيهتم بعبادة الثعبان المقدس رمز الاله أسكلبيوس (١٢٠) .

وهكذا يمكن القول بأن تأليه أبطال سوفوكليس التراجيديين. ولا سيما أوديب فى كولونوس. كانت بمثابة تنبوء شاعرى شفاف بمصير المؤلف نفسه . ولقد اعتبره شيشرون شاعرًا ربانيا (poeta quidem , divinus sophocles) (١٢١) . ويصفه فيلوستراتوس الأصغر على أنه مخلوق إلهى (ho theios sophokles) (١٢٢) .

ويجد الباحث فى مسرح سوفوكليس الكثير مما يوحى باهتمامه الخاص وعنايته الشديدة بعبادة الأبطال ، فهذا أمر واضح فى « أنتيجونى » و « أياس »

و« إليكترا »[١٢٣] . أما « أوديب فى كولونوس » فهى مسرحية تقدم لنا بطلا يرتفع إلى مرتبة الألوهية[١٢٤] . إذ أن هذه المسرحية من أولها الى آخرها تعد عملية تأليه متدرجة . فبوسائل مختلفة ومتعددة يحاول الشاعر البارع أن يقدم البطل فى كامل قوته البطولية ومن كافة الجوانب ، محبا وكارها ، معاونا ومهاجما ، نافعا وضارا . انه بطل الهى يعرف الطريق الصحيح ويرى المستقبل بالبصيرة لا البصر فهو أعمى . وتنطبق على أوديب فى كولونوس السمات التى وردت فى تعريف هيسخيوس للبطل أى أنه « قادر وقوى ، نبيل ومبجل »[١٢٥] . وتوجد فى شخصية أوديب فى كولونوس كل المؤهلات البطولية فهو « مخلوق يحتل مرتبة وسطى بين الإلهى الخالد والبشرى الفانى» كما جاء عند أفلاطون فى حديثه عن البطولة[١٢٦] .

المهم أننا نرى فى تأليه أوديب فى كولونوس ضربا من المتابعة والتوسع فيما أنجزه الشاعر من قبل فى مسرحية «بنات تراخيس» أى تأليه هرقل. ومع أن عملية تأليه « أوديب فى كولونوس » واضحة كل الوضوح ، إلا أن جدلا عنيفا قد دار حولها . يقول باورا إن إنتقال أوديب إلى الموت لا يعادل التأليه لأنه – على حد قوله – لم تواكبه رعود أو بروق. ولا ندرى كيف فات هذا العالم الجليل ماورد صراحة عن الرعود والبروق فى نهاية « أوديب فى كولونوس »(أبيات ١٦٠٦ ، ١٦١١ وما يليه) . إن إختفاء أوديب –كما يقول باورا –كان حقا عجيبا و غريبا (أوديب فى كولونوس بيت ١٦٦٥) ، ولكن أحدا لا يعرف تفاصيل ما حدث سوى ثيسيوس . هناك سر ما غامض يحيط بالموقف ، وكأن هذا الحدث فوق مستوى إدراك البشر، أوحتى لا يحق لهم أن يروه رأى العيان («أوديب فى كولونوس » بيت ١٦٤٨ – ١٦٥٢)[١٢٧] . ويقول لينفورث (Linforth) إن أوديب ذو جوهر إنسانى خالص ، ولكنه قوى وثرى المضمون ، ولا توجد بارقة أمل فى المسرحية توحى بأنه سيعرف المجد الإلهى بعد الموت . وفى رأى لينفورث أن قيمة البطل – فيما عدا قدرته على النفع أو الحاق الضرر– لا تساوى شيئا[١٢٨] .

إننا نعتقد أن كلا من باورا ولينفورث قد وقعا فى خطأ صغير. فالأول منهما ركز إنتباهه على النشاط الالهى فى المسرحية وبالغ فى ذلك ، أما الثانى فعلى النقيض قد قلل إلى حد كبير أهمية العناصر الدينية فى المسرحية ، بل ونفى بعض هذه العناصر نفيا تاما . المهم أننا بهذه النظرة العجلى على الجدل الدائر حول مسألة تأليه « أوديب فى كولونوس » أردنا التنويه إلى أهمية أن لا تخدعنا أو تعوقنا الآراء التى سبق أن أشرنا

اليها ، والتى يصر أصحابها على إنكار وجود أية بادرة لتأليه هرقل فى « بنات تراخيس » .

إننا لا ندافع عن ورع سوفوكليس و تمسكه بالدين حين نحاول تفسير مسرحيته « بنات تراخيس » على أنها عملية تأليه متكاملة لهرقل . فحتى لوكان سوفوكليس قد أهمل هذا التأليه كلية ، فما كان ذلك يعنى بالضرورة أنه ينكر وجود الآلهة . فالديانة الاغريقية القديمة التى لم يكن لها كتاب مقدس ضمت العديد من نقاط عدم الانضباط بل والتناقض . وينبغى ألا ننسى أن هذه الدياناتة ضمت فيا ضمت عناصر كوميدية أيضا . فلم يكن تقديس الاغريق لآلهتهم مطلقا ، ومن ثم لم يترددوا. حتى منذ عصر هوميروس. أن يظهروهم على نحو كوميدى كما كانوا يظهروا فيهم الجانب التراجيدى . وتقوم الأفكار الرئيسية المطروحة فى المسرح الاغريقى التراجيدى حول الديانة على شكل العلاقة بين الناس والآلهة . ومن ثم فإن الخلاف الدينى فيما بين الشعراء التراجيديين ليس كبيرا . فى مسرحية «بنات داناؤس» أو «الدانائيات» (Danaidai) لايسخولوس تظهر أفروديتى كقوة كونية تنشر وتحمى الخصوبة . وأظهر يوريبيديس نفس الإلهة فى مسرحية «هيبوليتوس» كقوة مدمرة لا تقاوم . وهذا الاختلاف بين الشاعرين لا يعنى أنهما كانا بالضرورة متناقضين فى رؤيتهما لوجود هذه الإلهة وطبيعتها ، وإنما يعنى فقط أنهما كانا يتحدثان عن جانبين مختلفين لها . وبالمثل نجد أوديسيوس يظهر فى مسرحية « فيلوكتيتيس » لوفوكليس مكارا وداهية ، وهي في الواقع صورته التراثية . ولكنه يظهر في مسرحية «أياس» لنفس الشاعر كأنموذج لفضيلة الإعتدال والروية والحكمة . وفى مسرح سوفوكليس تظهر ثلاث شخصيات بإسم كريون ، وفيما عدا هذا الاسم لا يتفقون فى شئ قط .

يقول فارنل (Farnell) إن ما نجده فى مسرحية «بروميثيوس مقيدا» لأيسخولوس يمثل لغزا لا مخرج منه . لأنه إبان القرن الخامس كانت ديانة زيوس والاعتقاد فيها قد بلغتا القمة . فهو رب الأرباب بلا منازع . بل إن أيسخولوس نفسه كان بمثابة رسول هذا الإله وداعيته ، كما كان بنداروس داعية أبوللون . ومع ذلك فإن أيسخولوس بمسرحيته «بروميثيوس مقيدا» يصور لنا رب الأرباب هذا على أنه كان طاغية غليظ القلب ، فظ الطبع [١٢٩] . ويرى كيتو بحق أن فارنل قد اتخذ طريقا خاطئا فى تفسير المسرحية موضوع الحديث ، لأنه انطلق من أفكاره الشخصية ومعلوماته الواسعة عن المعتقدات الاغريقية وخلعها على المسرحية . وذلك بدلا من أن يبدأ من النص نفسه

ويحلله ، فذلك هو الأسلم . لم ينتبه فارنل إلى أن صورة زيوس فى مسرحية «بروميثيوس ..نيدا» لم تكن لتصدم المشاعر الدينية لدى الأثينيين ، وإلا كيف تقبلوا مسرحيات .يستوفانيس الكوميدية الساخرة (١٣٠) !؟.

فيوربيديس مثلا يقدم صورة هزلية لهرقل فى « ألكيستيس » ، ولكنه بعد بضع سنوات يقدم نفس البطل بوقار وتبجيل شديدين فى مسرحية « هرقل مجنونا » . ومن ثم فقد كان بوسع سوفوكليس فى عمل ما من أعماله أن يحذف تماما أو يناقض ، ليس فقط الموروث الملحمى والأسطورى عن هرقل ، بل أيضا ما سبق أن قاله هو شخصيا فى عمل آخر عن نفس البطل . فلربما رأى سوفوكليس - كما يزعم لينفورث - أن التأليه عنصر لا يتناسب مع مضمون مسرحية « بنات تراخيس » (١٣١) . لأن تأليه هرقل كان معروفا لدى الاغريق جميعا منذ أقدم العصور ، أو على الأقل منذ القرن السابع . فقد كان تأليه هرقل - وغيره - عن طريق الحرق شائعا ، وكانت محرقة هرقل التأليهية فوق جبل أويتا مشهورة فى الأدب وغير الأدب . ومع ذلك فليس لنا أن نقول بأن سوفوكليس قد أدخل فكرة التأليه فى المسرحية لأسباب دينية . فبالرغم من أن الشاعر نفسه متورط فى عبادة الأبطال بأثينا ، ومع أنه يشير إلى تأليه هرقل صراحة فى « فيلوكتيتيس » ، فإنه قد كتب مسرحية « هرقل فى تاينارون » (Herkles epi Tainaro) وهى مسرحية ساتورية عن تأليه البطل ، وتدور حول هاديس وعالم الموت .

صفوة القول إن سوفوكليس ما كان ليتهم بالتناقض لو أنه أهمل أو أغفل التأليه فى « بنات تراخيس » . ولكننا فقط نرى أن هذه الفكرة ، أى تأليه هرقل ، عنصر جوهرى (لا غنى عنه sine qua non) من عناصر الحبكة الدرامية والمضمون التراجيدى بالمسرحية .

إن شخصية هرقل البطل الأسطورى فى التراث الأغريقى ، قبل وبعد سوفوكليس ، تضم كل مظاهرة الحياة الانسانية . فهذا البطل يمثل التراجيديا فى قمتها حين يتألم ، ويمثل الكوميديا أفضل تمثيل حين يلهو . إذ كان هرقل بين الحين والحين يخلد للراحة فيما بين عمل وآخر من أعماله الشاقة . وعندئذ كان ينغمس فى كل صنوف المتعة والملذات ، الصخب والمجون ، الخمر ، والجنس وما إلى ذلك . وكانت أفروديتى ربة الجمال والحب والتناسل ، وكذا ديونيسوس إله الخمر والنشوة يشرفان على إمتاعه . وتلك هى صورة « هرقل على المائدة » (Epitrapezios Herakles) التى نجدها فى « ألكيستيس » ليوربيديس . وعلى الأرجح هكذا ظهر هرقل فى « هرقل فى تاينارون »

عند سوفوكليس . وكان هرقل فى كوميديات إبيخارموس الصقلى من سيراكزساى (سراقوصة) شخصية شعبية . بل إنه ظهر فى أثينا نفسها بطلا لكوميديات عديدة مثيرا للشغب ، شهوانيا وعربيدا .

وتقول الباحثة الأثرية ودارسة تاريخ المسرح الإغريقى الرومانى بيبر (Bieber) إن شخصية هرقل التراجيدية التى حلت محل الشخصية الملحمية كانت هى نفسها الأنموذج الذى تمخضت عنه ولادة شخصية هرقل الكوميدية [١٣٢] . بل إن شخصية هرقل فى « بنات تراخيس » لا تخلو من لمسة كوميدية خفيفة ، فهى أى المسرحية - تضم حادثة أو مغالى وحادثة أخرى إضطر فيها ملك أويخاليا أى يوريتوس أن يلقى هرقل خارج القصر ويطرده من الوليمة التى كان قد أعدها له ، لأن البطل كان قد أسرف فى تناول الطعام واحتساء الخمر وإنغمس فى الصخب والمجون (أبيات ٢٦٨ - ٢٦٩) [١٣٣] . وهناك إناء اغريقى وجد فى صقلية ويصور هرقل فى هذا المنظر الكوميدى ، فهو يرقد مستلقيا على ظهره خارج أبواب القصر المغلقة ومن أعلى تسكب إمرأة عجوز الماء فوق راسه . وعلى الجانبين يظهر الساتوروي وعابدات باكخوس المجذوبات [١٣٤] .

وهنا يلزم التنويه إلى أن العنصر الكوميدى فى «بنات تراخيس» لا ينفى أو يناقض التأليه . فمن ناحية هكذا كانت صورة هرقل فى التراث كما عرفها سوفوكليس ، ومن ناحية أخرى فإن المفهوم الاغريقى للبطولة والألوهية ضم بين أشياء أخرى العنصر الكوميدى .

وورد فى حياة سوفوكليس التى كتبها أحد القدامى أنه عندما سُرق تاج ذهبى من الأكروبوليس ، رأى الشاعر هرقل فى الحلم وأخبره البطل بمكان التاج وحصل سوفوكليس بعد ذلك على جائزة مالية شيد بجزء منها معبدا للبطل هرقل الذى «كشف له الحقيقة فى الحلم» [١٣٥] (Menytos Hetakles أو Index Hercules) [١٣٦] . ولقد أخذت هذه الحادثة كدليل على وجود علاقة خاصة بين سوفوكليس وهرقل . يضاف الى ذلك أن الشاعر أظهره فى « فيلوكتيتيس » كإله ، إلا أن تأليهه فى هذه المسرحية ذو طابع ناسوتى بمعنى ان الكيان الالهي لهرقل ينبع من داخل المسرحية نفسها ، أى من البطولة الآدمية لفيلوكتيتيس . ولقد جاء هرقل نفسه ليشرح ذلك مقارنا آلامه القاسية بمصائب فيلوكتيتيس (أبيات ١٤١٨ - ١٤٢٧) . والجدير بالذكر أن يوريبيديس فى مسرحيته المفقودة «فيلوكتيتيس» يستخدم الربة أثينة بدلا من هرقل . ولكننا فى

مسرحية سوفوكليس نجد الشاعر يقدمه لنا « لا كإله من الآلهه » = deus ex machina) theos apo mechanes) ، ولكن كإله يحمي ويرعى فيلوكتيتيس بل وكأنموذج لمصيره السامي عما قريب . إن اعتبار هرقل إلها جاء من الأوليمبوس كمجرد رسول يبلغ رسالة محددة كفيل بأن يهدم المغزى التراجيدى والبناء الدرامى للمسرحية برمتها . ويتم حل الحبكة الدرامية بوسيلتين : الأولى هي التفاعل أو التأثير المتبادل بين فيلوكتيتيس ونيوبتوليموس . أما الثانية فهى ظهور هرقل الذى جاء كتوثيق إلهى وتواصل لهذا التفاعل . وبعبارة أخرى ليست إرادة الآلهة هى التى تفعل فعلها هنا ، ولكنها إرادة فيلوكتيتيس التى تنشط فجأة على نحو إلهى . فظهور هرقل هو الإنطلاقة الإلهية لفيلوكتيتيس نفسه وهو يرمز إلى الميل البطولى الجوهرى ، أى الارادة الذاتية والنزوع نحو صالح البطل نفسه ونفع أصدقائه . وفيلوكتيتيس هو المقابل البشرى لهرقل الالهى أو هو أحد أبناء أو أتباع هرقل (Herakleidai) ، ومن ثم فهو يظهر مثله نفس الخصائص البطولية . إنه مثل هرقل مخلص للأصدقاء وخصم مؤذ للأعداء ، يرغب فى الإنتقام بلا رحمة من كل الذين أساءوا اليه ولاسيما أوديسيوس وولدى أتريوس (أبيات ٣١٤ - ٣١٦) . ويمثل هذه الحدة يبدو حب فيلوكتيتيس فهو الصديق الموثوق به لهرقل وهو الذى يمتلك الآن قوسه (بيت ٢٦٢ وقارن ٨٠٢) . وتصف الجوقة كيف عاد فيلوكتيتيس من فوق قمة أويتا حيث تم حرق هرقل فوق المحرقة وسط رعود زيوس (أبيات ٧٢٧ - ٧٢٩) .

وبنشوة يتذكر فيلوكتيتيس نفسه تلك اللحظة التى أخذ فيها القوس كمكافأة من هرقل ، لأنه أشعل النار فى المحرقة حيث تم تأليهه (بيت ٨٠١ - ٨٠٣) . بل يطمع فيلوكتيتيس فى أن يؤله مثل هرقل بالحرق فى النار (بيت ٧٩٩ - ٨٠١) . وهذه الرغبة الجامحة تذكرنا بأمر أصدره هرقل إلى إبنه هيا لوس فى « بنات تراخيس » (بيت ١١٩٣ ومايليه) . وفى النهاية تزداد . فيلوكتيتيس وتكسب أبعادا أعمق عندما يعلم أنه فقد القوس الهرقلى الذى يربطه بصديقه الإلهى (أبيات ١١٢٧ - ١١٣٢) .

وتأليه هرقل فى « فيلوكتيتيس » هو تأليه عن طريق النار (أبيات ٧٢٧ - ٧٢٩) . وهو تأليه رجل محارب قام بأعمال خارقة ويسكن الآن الأوليمبوس . يظهر هرقل لصديقه البطل الأصغر فيلوكتيتيس الآن لكى يجنبه سلوكا خاطئا ، تماما كما ظهرت الربة أثينة فى « الإلياذة » الهومرية (الكتاب الأول بيت ١٨٨ ومايليه) لتمنع أخيلليوس من قتل أجاممنون . وهنا يعمل هرقل عمل الوسيط بين زيوس وفيلوكتيتيس كما يقول هو نفسه

(أبيات ١٤١٣ - ١٤١٧) . وهو بذلك يعمل كبطل يحمل لقب « طارد الشر» (Alexikakos) ، « المنقذ » (Soter) ، المخلص من الآلام الجسدية أو « البطل الطبيب » (heros - iaten) . بل إنه يعالج النفس المطحونة لأنه يجلب لفيلوكتيتيس القوة والراحة النفسية ، فيمده بالصداقة والحقيقة والنصر (أبيات ١٤١٨-١٤٤٤) . إنه البطل الصديق الذى ينصر أصدقاءه فى وقت الشدة . ويرى فيلوكتيتيس هرقل ، كما نراه نحن ، إلها بكل ما تحمله الكلمة من معانى . ولكن هرقل يذكر فيلوكتيتيس - وإيانا - بأن التأليه ليس فقط هبة إلهية ، ولكنه مكافأة لما يقوم به البطل من أعمال خارقة وما يحتمله من آلام شاقة (أبيات ١٤١٧ - ١٤٢٠) .

صفوة القول إن صورة هرقل كإنسان - بطل - إله تظهر بصورة واضحة للغاية فى مسرحية « فيلوكتيتيس » التى تتأكد أكثر وأكثر بصورة فيلوكتيتيس نفسه كبطل تراجيدى من البشر الفانين فى طريقه إلى أن يصبح خالدا . وهكذا يمكن أن نستنبط من ذلك أن تأليه هرقل فى هذه المسرحية يأتى بمثابة تتمة مكملة لتأليهه فى « بنات تراخيس » .

وفى هذه المسرحية الأخيرة - برأى مورى (Murray) - نجح سوفوكليس فى خلق « الخوف » و« الشفقة » بالنسبة لضحايا هرقل . أما هذا البطل نفسه فهو الذى يثير جو الرعب فى المسرحية[١٣٧] . يعطى ليخاس العائد من أويخاليا - فى مونولوج طويل - تفسيرا مغلوطا لتدمير هذه المدينة بهدف خداع ديانيرا . أو هو فى الواقع يحذف الكثير من الحقائق حتى أصبح فحوى ما يقوله غير مفهوم . ويمتد هذا المونولوج عبر ٤٣ بيتا (٢٤٨ - ٢٩٠) ربعها لا يمت بصلة الى ديانيرا ، وجزء كبير منها لا يتسم بالدقة . ولكنه يصف بالتفصيل مقتل إفيتوس (أبيات ٢٦٠ - ٢٨٥) وهو حادث لا يهم ديانيرا كثيرا فى الوقت الراهن .

لقد أهين هرقل - كما يقول ليخاس - على يد يوريتوس (أبيات ٢٦٣ - ٢٦٤ و ٢٦٥ - ٢٦٩) . ولكى ينتقم هرقل لنفسه قذف بإبن هذا الملك أى إفيتوس من فوق قمة أحد التلال وفى غفلة منه[١٣٨] . ولم يكن زيوس ليغفر هذا الذنب لهرقل قاتل هذا الشاب البرىء غدرا ودون أن يكون دفاعا عن النفس (أبيات ٢٧٧ - ٢٧٩) .

وسنرى أن كل هذه التفاصيل لا تأتى جزافا فى المسرحية . ها هو باورا يقول بأن سوفوكليس قد جعل ليخاس يتحدث عن هذه الحادثة بالتفصيل ليظهر لنا الجانب الآخر من شخصية هرقل ، أى آلام ضحاياه وقسوته العنيفة . أما جالينسكى

(Galinsky) وهكسلى (Huxley) ونيلسون (Nilsson) فيعتقدون أن هوميروس نفسه يدين البطل لنفس السبب أى اغتيال افيتوس[١٣٩] . على أية حال لقد عوقب هرقل ببيعه ليكون عبدا وخادما عند أومفالى الملكة الليدية (أبيات ٢٤٨ – ٢٥٣). ولكنه إنتقم من أويخاليا فدمرها وقتل كل سكانها وسبى نساءها (أبيات ٢٨٢ – ٢٨٣) . وهنا تتوافر لدينا ملامح الصورة الهرقلية كبطل تعدى الحدود (hybris) ، وتتجسد النتيجة أمام أعيننا فى طابور من الأسيرات الأويخاليات .

ويركز بعض النقاد على فظاعة هذا المشهد والانطباع السيء الذى يتركه أى الظهور الصامت للأسيرات الأويخاليات[١٤٠] . ولا يعترض على ذلك سوى والدوك الذى يقول بأنهن لسن من الأهمية بحيث يسترعين الانتباه ، ثم أن غالبيتهن قد تعودن على مصيرهن السيء وتقبلنه حتى أنهن قد أصبحن راضيات مسرورات[١٤١] . ويقيم والدوك تفسيره العجيب هذا على حقيقة أن ديانيرا إستطاعت أن تميز يولى من بينهن فهى بمفردها كانت حزينة حقا . وفى رأينا أن والدوك قد وقع في خطأ المبالغة ، وربما ضللته ملاحظة جيب الذى يقول أن الأسيرات يظهرن نوعا من عدم الاكتراث النسبي[١٤٢] . ومع اعتراضنا على تفسير والدوك ، إلا أن النتيجة التى يصل إليها قد تؤيد وجهة نظرنا ، وهى أن سوفوكليس لا يهدف بمشهد الأسيرات الى أن يصور هرقل كوحش (كما يظن مورى) .

حقا أن مشهد الأسيرات وحديث ليخاس الطويل ينطويان على كثير من الرعب والعنف . بل إن فكرة العبودية تتكرر كثيرا فيها ، فهرقل الذى إستعبد أويخاليا (بيت ٢٨٣) كان هو نفسه قد بيع عبدا خادما عند أومفالى (بيت ٢٤٨ – ٢٥٣) وعيّره يوريتوس (بيت ٢٦٧) بأنه كان عبداً عند يوريسثيوس ولعل كون هرقل قد عاش يوما ما عبدا يؤكد طبيعته البشرية والآلام التى كابدها هو ومن يحيطون به .

وفى مقابل حديث ليخاس الطويل يأتى مونولوج هيالوس (أبيات ٧٤٩ – ٨١٢) . فهو حديث مفعم بالقسوة لأن هيالوس يوبِّخ أمه ويصف لها بالكثير من التجسيد والتفصيل ما جلبته هديتها السامة الى هرقل من عذاب أليم . لقد أظهر سوفوكليس براعة نادرة بأن أسند إلى إبن هرقل دور الرسول الذى يعلن عن هذا المصاب . فالإبن هنا يصدر عن قلب مفعم بالألم والحزن ، وهو نفسه متورط الى قمة رأسه فى المصائب التى حلت بأبيه . ومع ذلك نجد هيالوس يعطى أربعة عشر بيتا ليصف لديانيرا – ولنا – بالتفصيل الشديد والتجسيد المفيد موت ليخاس على يد هرقل (أبيات ٧٧٢ – ٧٨٥) . ويبدو من وصف هيالوس هذا أن ليخاس برىء براءة

إفيتوس سالف الذكر (بيت ٧٧٥). بل إن ليخاس مثل إفيتوس أيضا قد ألقى به من فوق تل مرتفع (١٤٣) حيث (أبيات ٧٨١ - ٧٨٢):

« أمسك هرقل بليخاس من القدم عند مفصل الكعب
اللين وقذف به فوق جزيرة صخرية
تتحطم عليها أمواج البحر من كل جانب . . . . . »

ونلاحظ وجود نقاط تشابه عديدة بين الحادثتين، أى قتل كل من إفيتوس فى حديث ليخاس وقتل ليخاس فى حديث هيالوس، بحيث أن كلا منهما تذكرنا بالأخرى. ويتولد لدينا الانطباع كما لو أن هرقل كان مغرما بقتل الأبرياء. فهل يتناقض هذا التيار من الأحداث العنيفة المنسوبة لهرقل مع ما فى المسرحية من تأليه؟ هذا هو السؤال الذى بلا شك يتبادر إلى الأذهان الآن.

يتسم الأبطال الإغريق بالحدة فى إنفعالاتهم و أحاسيسهم، سواء أكانت حبا وودا أو عداوة وحقدا. بل إن عبادة الأبطال نفسها قد نشأت أصلا من مشاعر الحب والخوف نحو الموتى من قبل ذويهم الأحياء. وكان الخوف هو الأغلب فى نشأة هذه العبادة، ولاسيما فيما بعد العصر الهومرى. ومن ثم نجد الأبطال المعبودين مصدر رعب وخوف مقدسين، مما يستلزم تهدئتهم بوسيلة أو بأخرى. ولا ننسى أن غضبة أخيللوس كانت هى الموضوع الرئيسى فى « الإلياذة ». وعندما شعر البطل أياس بالإهانة لم يتردد لحظة واحدة فى قتل جميع زملائه القادة الاغريق فى ميدان الحرب. ويجلب إنتقام البطل الدمار الشامل على بلاد الاغريق بأكملها فى بعض الأحيان. وتلك سمة مشتركة بين الأبطال والآلهة. وإلى هذه الطبيعة الانتقامية فى مفهوم البطولة عند الاغريق ترجع نشأة وشهرة بعض الأمثلة، مثل « يوقظ أناجيروس » و « ينسج رداء أوريستيس (١٤٤) ».

أما بالنسبة لهرقل فقد أظهر فى حياته ما يظهره الأبطال الأخرون بعد موتهم وتقديسهم. فعندما حاول معلمه فى الموسيقى لينوس أن يعاقبه وهو صبى، أمسك هرقل بالقيثارة وضرب بها أستاذه حتى مات الأخير. وقتل هرقل كذلك العراف كالخاس بأن لكمه حتى الموت عندما سخر منه، ثم دفنه تحت شجرة تين ومن ثم فان مقتل كل من إفيتوس وليخاس وكذلك أسر مدينة أويخاليا وتدميرها وسبى نسائها، كل هذه الأفعال الانتقامية العنيفة المذكورة فى « بنات تراخيس » إن هى إلا العناصر المكونة لشخصية هرقل البطل الذى تملكه الغضب، وهذا ما يقوله سوفوكليس نفسه فى المسرحية (بيت ٢٦٩).

لقد تعمد الشاعر أن يقدم كل ذلك العنف وأن يسلط الضوء عليه ، فالموروث الأسطورى – كما يرد عند ديودوروس وأبوللودوروس – لم يذكر على سبيل المثال سبى نساء أويخاليا . إذ تقول الروايات الأسطورية إن هرقل أرسل ليخاس إلى تراخيس ، لا لكى يقود الأسيرات الى هناك ولكن ليعود لهرقل برداء جديد (١٤٥) . فمن الواضح إذن أن سوفوكليس هو الذى ابتدع هذه المشاهد المتتالية من العنف والرعب لأنها لم ترد عند غيره فى حدود ما نعلم على الأقل. ويعتقد بعض النقاد أن سوفوكليس فى الواقع يدافع عن بطله قاتل إفيتوس لأن الأخير نفسه إرتكب خطأ تعدى الحدود (hybris) ضد هرقل ، إذ أثار غضبه البطولى واستحق القتل لأن الآلهة لا ترضى بأن يتعدى البشر حدودهم (بيت ٢٨٠) :

« ذلك أن الآلهة لا تحب العجرفة ولا تحبذها »

وهذا البيت السوفوكلى فى الواقع ذو حدين ، أى يمكن ترجمته وتفسيره بحيث يدين أو يبرئ هرقل . وبنفس الطريقة فإن اللغة التى يستخدمها هيالوس فى وصف آلام هرقل بعد أن إرتدى الرداء المسموم قد قصد بها تصوير ضخامة غضب البطل المقهور ومن ثم تبرير – وتأكيد – القسوة التى يقتل بها ليخاس.

وكان السبب الحقيقى لدمار أويخاليا هو الحب القادر على كل شئ . ولقد اعتبرت الجوقة فى مسرحية هيبوليتوس ليوريبيديس (أبيات ٥٤٥ – ٥٥٤) دمار هذه المدينة مثلا صارخا على ما يمكن أن يذهب إليه الحب الطاغى . ويعتبر سوفوكليس نفسه الحب قوة لا تقهر (anikatos) (١٤٦) . ومن ثم فإن محاولة الوقوف فى وجه الحب سلوك خاطئ (« بنات تراخيس بيت ٤٤١ – ٤٤٣) لانه عبث ، وإنه لأحمق بحق من لا يعتبر الحب أعظم الآلهة (١٤٧) . وإذا كان حب الناس العاديين بمثل هذه القوة فما بالنا بحب هرقل بطل الأبطال؟ ولهذا السبب بصفة خاصة يركز الشاعر على موضوع الحب فى المسرحية بوجه عام . وفى الأبيات ٤٩٧ – ٥٠٢ وحدها تقهر الإلهة القبرصية أفروديتى كلا من بوسيدون إله البحر ، وهاديس اله العالم السفلى ، وزيوس رب الأرباب . وهذا يعنى أن هذه الإلهة قد قهرت الكون كله أرضا وبحرا وسماءً . ومن ثم تكتمل الصورة التقليدية الموروثة لهرقل كبطل قام بأعمال خارقة ، وحطمته فى النهاية عاطفته أى عشقه للنساء (بيت ٤٩٧) (١٤٨) .

« عظيم وقوى دائما ذلك النصر
الذى تحرزه القبرصية (إلهة الحب) »

وأياً كان السبب الحقيقى لتدمير أويخاليا ، فإننا لا يمكن أن ننسى أن هرقل لكى يحقق مأربه الشخصى قضى على مدينة بأكملها ، حتى أنه لم يعبأ بيولى معشوقته ، إذ حرمها من موطنها وأسرتها واستولى عليها عنوة . وبالطبع فإنه لم يعبأ بمصير زوجته الرقيقة المخلصة ديانيرا المنتظرة فى قصره على أحر من الجمر. وهنا نتذكر أنه كان من قبل قد غامر بها حيث كاد يتسبب فى قتلها حين قام بقتل نيسوس فى عرض النهر الذى كان الأخير يعبره وعلى ظهره ديانيرا (١٤٩) ، وهاهو حتى بعد موتها لا يظهر إهتماما كبيرا بها بل ويتمنى أن لوكان هو الذى قتلها بيده (أبيات ١١٠٨ - ١١١١) . ويوافق كل من بيتس (Bates) وجيب على أن هذه النقطة دليل ساطع على وحشية هرقل بأى معيار حديثا كان أم قديما (١٥٠) .

وفى تعليقه على الأبيات (١٠٦٦ - ١٠٦٩) يقول كمربيك أن هذه الفقرة هى أكثر فقرات التراجيديا الإغريقية بربرية . فهذه الأبيات تنسجم مع صورة هرقل قاتل إفيتوس بالغدر، ومدمر أويخاليا لأسباب محض شخصية وأنانية ، وقاتل ليخاس البرىء عدوانا وظلما . فهو فى هذه الأبيات يريد أن يقتل زوجته المخلصة بيديه والتى لم يعلم بعد أنها ماتت بالفعل . وإذا كان يوريبيديس فى « هرقل مجنونا » قد جعل البطل يقتل زوجته وأطفاله فإنه فعل ذلك دون وعى ، وقد حاول الانتحار بعد أن استرد وعيه المفقود . أما فى « بنات تراخيس » فالبطل لا يعانى من الجنون بل من آلام عنيفة . ومع ذلك فهو يصر على أن ديانيرا هى التى حاكت له هذه المكيدة ، ويسميها مخاطبا إبنه « أماً لا تخشى الآلهة » (atheos) « خائنة » (dolopis) و « قاتلة الأب » (أبيات ١٠٣٩ ، ١٠٥٠ ، ١١٢٥). وبصعوبة بالغة يحصل الإبن على فرصة ضيقة ليشرح للأب حقيقة ما حدث ، ومع ذلك لم يغير ذلك من موقفه العنيد قط . يدافع هيالوس عن أمه قائلا بأنها أرادت الخير فأخطأت الطريق ، فيؤنبه هرقل مر التأنيب (أبيات ١١٣٦ - ١١٣٧)، ولا يقبل أن تكون قد فعلت ما فعلت بحسن نية . وفى هذين البيتين المشار إليها توا نضع أيدينا على فارق جوهرى بين الإبن وهو انسان عادى والأب وهو بطل أسطورى. فبالنسبة لهيالوس المهم هو « النية الحسنة » ، ومبدؤه هو « الأعمال بالنيات » ، أما بالنسبة لهرقل فالأهم هو النتيجة الفعلية والتى تخصه هو وحده دون غيره . إنه يعتبر ديانيرا وكأنها ميديا أخرى (بيت ١١٤٠) (١٥١) ، أو ربما كليتمنسترا (أبيات ١٠٥١ - ١٠٥٢) وقارن « حاملات القرابين » لأيسخولوس أبيات (٤٩٢ - ٤٩٣). وهذا الإصرار من جانب هرقل على الإنتقام من أرق وأنبل بطلة عرفها المسرح الاغريقى التراجيدى قد جعل نقادا كثيرين يتهمون هرقل بالوحشية

والخسة ، ويقارنون بين أنانيته – التى فاقت كل حد – بإخلاصها وإنكارها لذاتها بلا حدود .

ولا يزال يشغلنا السؤال المطروح : كيف يمكن المواءمة بين هذا العنف الوحشى الذى يتسم به الفعل الهرقلى وتأليهه ؟

يطرح رينهاردت (Reinhardt) نظرية سليمة فحواها أن عزلة البطل التراجيدى هى مفتاح مضمون لفهم المسرحية السوفوكلية (١٥٢) . وهذه العزلة لا تعود إلى الفجوة الواقعة بين البشر والآلهة ، ولا إلى عجز أو رفض البطل التراجيدى أن يسلم بالأمر الواقع ومجريات الأمور. ولكن شفافية الرؤية عنده هى التى تعزله ، وتخلق بونا شاسعا بينه وبين بقية البشر العاديين. كما أن طبيعة هذا البطل التراجيدى هى التى تنقله إلى عالم بعيد عن البشر وقريب من الآلهة التى يصطدم معها. وهكذا يعيش البطل التراجيدى السوفوكلي وحيدا مع نفسه ولنفسه. وغالبا ما تصبح هذه العزلة مطبقة عندما نقترب من ذروة الأزمة ، ففى هذه اللحظة الحاسمة تتجلى عظمة البطل ويظهر تفوقه على من هم حوله وانعزاله التام عنهم. فأياس فى المسرحية التى تحمل إسمه عنوانا ينطوى على نفسه ويموت فى عزلة تامة. وبعد الموت يفصل بعيدا عن بقية الموتى ، إذ لا يمنح قبرا ويحرم نعمة الدفن ولو إلى حين.

وتقرر أنتيجونى أن تظل مخلصة للقوانين السماوية غير المكتوبة ، وتفضل ذلك على الانصياع لأوامر الملك كريون وتدفن أخاها بولينيكس. وهى تعرف أنها هكذا تعزل نفسها عن بقية البشر (أبيات ٤٩٩ – ٥٠١). وبهذه الطريقة تخلق فجوة لا سبيل إلى سدها بين كريون وأنتيجونى. بل تظهر بوضوح الاختلافات البينة والفروق الفاصلة بين شخصية أنتيجونى وإيسينى (« أنتيجونى » أبيات ٥٣٩ ، ٥٥٧). وتزداد عزلة أنتيجونى وضوحا وتأثيرا لأن الجوقة مكونة من شيوخ كبار طاعنين فى السن ، يملى عليهم الضمير وتلزمهم الحكمة أن يتمسكوا بقوانين الملك والمدينة. ومن ثم يدينون سلوك البطلة المتمردة. وفى الكهف الصخرى الذى حبست فيه أنتيجونى تعيش حياة لا تنتمى إلى الموتى ولا إلى الأحياء.

ولعل أكثر اللحظات حسما لإليكترا فى المسرحية المسماة بإسمها هى تلك اللحظة التى تعتقد فيها بأن أوريستيس أخاها – المنتظر وصوله من المنفى – قد مات . ومن ثم تقرر أن تنتقم لأبيها بمفردها ، وذلك فى وسط أناس يحيطونها بكل عداوة وكراهية ،

وفى ظل ظروف قاسية تشق بها ، وتحفها الأخطار من كل جانب . (« أليكترا » أبيات ٤٩٧ وما يليها) .

وإن الإصرار العنيد من قبل « أوديب ملكا » على البحث عن الحقيقة كان منذ البداية إصراراً متيناً ، إلا أنه يتعمق ويزداد تغلغلا ويصبح عذابا قاتلا عندما تكتشف الحقيقة فيفقأ أوديب عينيه ويقول (أبيات ١٤٤٩ – ١٤٥٤) [١٥٣] .

« لا يحق لى أن أقيم حيا بمدينة الآباء
ولكن لأقطن الجبال ولاسيما الجبل المسمى كيثايرون
حيث كانت أمى و أبى قد ألقيانى حيا ليكون لى قبرا
فلأهلك هناك على أيديهما »

أما « أوديب فى كولونوس » فهو عجوز طريد ، ومنبوذ بلا وطن ولا مدينة ولا أهل ، ويسمى « شبحا بلا قيمة » (athiion eidolon أبيات ١٠٩ – ١١٠) . وهذا الهرم المتهالك قد إنعزل تماما فى ظلمات « العمى » (بيت ٧٣) . وفى ذاتيته واسعة الثراء . لقد أصبح بحق رهين المحبسين : العمى والذاتية المطلقة . إنه يزرع الخوف والرعب فى سكان كولونوس (بيت ١٤١) .

وعزلة فيلوكتيتيس فى لمنوس – فى المسرحية المعنونة بإسم هذا البطل – يمكن أن نراها مثيلة لعزلة أوديب فى كولونوس ، ويمكن أيضا أن نعتبرها موتا إجتماعيا . لقد أصبح فيلوكتيتيس معزولا (eremos) وحيدا (monos) . أما أوديب فى كولونوس فهو « هائم على وجهه » (planetes) « شريد » ، « طريد » (phygas) . إن الكلمات الدالة على الوحدة والعزلة ترن فى الأذن وتدوى فى كافة أرجاء مسرحية « فيلوكتيتيس » (أبيات ٢٢٧ – ٢٢٨ ، ٢٦٥ – ٢٦٦ ، ٤٧٠ – ٤٧١ ، ٤٨٦ – ٤٨٧ ، ٦٩١ وما يليه ، ١٠١٨ . . . . ألخ) تماما كما يحدث بالنسبة لألفاظ دالة على التشرد وما الى ذلك فى « أوديب فى كولونوس » (أبيات ٣ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٥٠ ، ٩٩ ، ١٢٣ – ١٢٤ ، ١٦٥ ، ٣٤٧ ، ٤٤٤ ، ٧٤٤ – ٧٤٦ ، ٩٤٩ ، ١٣٦٣ – ١٣٦٤ –....ألخ) .

وهكذا نجد فيلوكتيتيس يتحاور مع نفسه لأنه لا يجد شخصا آخر إلى جانبه يواسيه فى محنته (فيلوكتيتيس أبيات ٦٩١ – ٦٩٢) . وحتى الجزيرة التى تركوه فيها معزولة تماماً ومهجورة ، لأن أحداً من البشر لا يسكنها (بيت ٢) . وفى هذا يخالف

سوفوكليس الموروث الملحمى ، لأن هوميروس فى « الأوديسيا » (الكتاب السابع ، بيت ٢٨٣) يصفها بأنها معمورة . لم يوجد فى مسرحية سوفوكليس إذن إنسى واحد يمكن أن يبثه البطل شكواه ، أو يشاركه نجواه ، فيما عدا الصخور الجرداء من حوله ، فهى وحدها التى تردد صدى تأوهاته ، وفيما عدا الكهف الموحش وقوس هرقل فهم رفاقه (أبيات ٩٣٦ وما يليه ، ١١٢٨) . « ولم يجعل سوفوكليس الجوقة كما جعلها أيسخولوس ويوريبيديس من أهل المكان المحليين ، ولكنه جعلها من البحارة رفاق أوديسيوس ونيوبتوليموس » ، هذا ما يقوله ديون خريسوستوموس . وهذا تغيير أدخله سوفوكليس عمدا بهدف زيادة عزلة فيلوكتيتيس وتعميق وقعها التراجيدى[١٥٤] .

وفى المسرحية التى نقدم لها أى « بنات تراخيس » نرى ديانيرا غريبة تعيش على أرض أجنبية (أبيات ٣٩ - ٤٠) . لقد عاشت وماتت هذه البطلة وحيدة ، بعيدة حتى عن أبنائها فيما عدا هيالوس . إذ يرد عند أبوللودوروس أنها أنجبت من هرقل أربعة أبناء هم فيما عدا هيالوس كتيسيبوس (Ktesippos) ، جلينوس (Glenos) ، وأونيتيس (Oneites[١٥٥]) . ولقد جعل غياب هرقل الطويل من ديانيرا إمرأة أقرب ما تكون إلى الارملة التى يستبد الخوف بها (بيت ٢٨) ، فهى تخشى أن يكون زوجها قد مات (بيت ١٦٠ وما يليه ١٧٧) أو أن يكون قد استقر فى مكان آخر (بيت ٦٨ ، ١٠١) . إنها تقضى الليالى فى أرق وقلق (أبيات ٢٩ - ٣٠) . ولقد تعمد الشاعر أن يزيد من عزلتها لأن أبوللودوروس يقول إن هرقل قد قضى السنوات الأخيرة من حياته فى تراخيس مع أسرته[١٥٦] . أما سوفوكليس فقد جعل هرقل يعود من ليديا إلى أويخاليا مباشرة بعد أن أمضى عند أومفالى سنة الخدمة والعبودية التى فرضتها الآلهة عليه . فهو إذن قد غاب عن تراخيس وديانيرا مدة تبلغ حوالى خمسة عشر شهرا[١٥٧] ، قضتها ديانيرا دون أن تدرى حتى أين زوجها الغائب (أبيات ٤٠ - ٤١) . ومن الملاحظ أن ديانيرا لم تظهر على المسرح مرة واحدة مع حبيبها وزوجها وأبى عيالها هرقل ! وحتى لو كانت قد ظهرت معه فإن من المتوقع أنها أيضا كانت ستشعر بوحدة قاتلة نظرا لما بينها من إختلافات بينة فى الطبع والسلوك والآمال والآلام .

ومن واقع تجربتها المرة فى الحياة الانطوائية والانعزالية مالت ديانيرا إلى يولى من بين كل الأسيرات الأويخاليات ، لأنها الآن تعانى نفس المرارة . ومن ثم أثارت لديها الشفقة والخوف (أبيات ٣١٢ - ٣١٣) . ومن المفارقات أن وصول يولى هو الذى يزيد الطين بلة بالنسبة لديانيرا ، حيث تكتسب عزلتها أبعادا أخرى ، وتتعمق

الشروخ والجراح فى نفسها حيث تخشى أن تصبح يولى هى زوجة هرقل الفعلية (أبيات ٥٥٠ – ٥٥١).

وفى ظل غياب هرقل الدائم وعدم تأكد ديانيرا من مكان وجوده تحول الحدث الدرامى فى مسرحية « بنات تراخيس » إلى محاولة مستمرة للعودة الى منزل الزوجية المفتقد. فديانيرا موجودة فى هذا المنزل بجسدها فقط، أما روحها فهائمة شريدة – مثل هرقل نفسه – فى طريق ملتوية لا نهاية لها. وهنا نتذكر بالطبع مسار حياة « أوديب ملكا » والمتاهات التى انزلق اليها سعيا وراء الحقيقة. وهنا أيضا وفى إطار هذا السياق تكتسب كلمات المربية عن إنتحار ديانيرا معنى جديدا، إذ تقول (أبيات ٨٧٤ – ٨٧٥):

« لقد رحلت ديانيرا رحلتها الأخيرة
حيث لا عودة... ودون أن تحرك قدما »

وقعت كلمات هيالوس على ديانيرا كالصاعقة و أقنعتها هذه الكلمات المريرة بأنها لم تعد بعد زوجة ولا حتى أما، أى لا طائل من وجودها فى الحياة (بيت ٩١١). وهكذا يصل شعورها بالعزلة إلى الذروة، وتدرك ديانيرا أنها قد عزلت عن الحياة نفسها، أو أنها قد ماتت قبل أن تفارق الحياة الدنيا، ولذا فهى ترغب فى أن تخفى نفسها (بيت ٩٠٣)، ترى مذابح العبادة بالمنزل مهجورة (أبيات ٩٠٤ – ٩٠٥)، أما أدوات الحياة المنزلية فبلا حياة أو روح (أبيات ٩٠٥ – ٩٠٦). ولم تصدر عن هرقل أية كلمة صريحة يمكن أن تخفف من لوعتنا على هذه البطلة التى حرمت لذة الحياة.

ولكن هرقل أيضا قد شرب من نفس الكأس، فهو اسطوريا عاش طريدا لأن زوجة أبيه السماوية هيرا كانت قد وطدت العزم على أن تطارده وتلاحقه منذ المهد، وظلت كذلك حتى اللحد. عاش هرقل حياته كلها كانه فى المنفى ١٥٨. ولو حصرنا أنفسنا فى اطار المسرحية التى نقدم لها، نجد الحدث الدرامى يبدأ فيها ويتحرك من مسألة غياب هرقل عن منزله وأسرته، والكل ينتظره عبثا (بيت ٦٤٧ – ٦٥٠). وتتردد فى المسرحية بكثرة فكرة أن زيوس ربما قد نسى أو هجر ابنه هرقل (بيت ١٤٠، ٢٠٠ – ٢٠١، ٢٥١، ٢٧٥ – ٢٧٦، ٢٧٩ وما يليه، وقارن بيت ٨٢٢ وما يليه، ٩٩٦ وما يليه، ١٠٠٢ – ١٠٠٣، ١١٠٦، ١٢٦٦ وما يليه). وفى هذا الصدد نشير بوجه خاص الى أبيات ١١٤٨ – ١١٤٩:

« أمى ألكمينى التعسة
زوجة زيوس المحبطة »

لقد رمى به يوريتوس خارج قصره (بيت ٢٦٨ – ٢٦٩) . وبعد أن قتل هرقل إفيتوس أصبح بطلا منبوذا وكأنه الرجس بعينه فعاش منفيا عاما كاملا ، عبدا ذليلا فى خدمة أومفالى (بيت ٢٤٨ – ٢٥٣) .
وبعد أن ارتدى هرقل الرداء المسموم صار معزولا عزلة تامة عن كل الناس من حوله ، لأن أحدا لا يجرؤ على الاقتراب منه (بيت ٧٨٥) . لقد لفه الرداء فعلا بسحابة قاتلة (بيت ٨٣١) .

ويصل عجز الجميع عن الاقتراب منه ، أو حتى مد يد العون إليه إلى الذروة فى أبيات ١٠٠٧ – ١٠١٤ وبالذات فى الكلمات التالية (١٠٣ – ١٠١٤) [١٥٩] .

« الآن يدهمنى المرض ويقعدنى
فلا يتقدم أحد منكم ليسعفنى .... »

وأكثر من ذلك أن الآلام المضنية التى يكابدها هرقل جعلته يتجه بمشاعره وأحاسيسه وكل أفكاره الى داخل نفسه ، فزادت بذلك ذاتيته عمقا وزاد وقعها بروزا وتزداد العزلة من حول هرقل وضوحا عندما نتمعن فى الكلمات التى يستخدمها سوفوكليس فى وصف أعماله الخارقة (أبيات ١٠٩٢ وما يليه) ، فهو دائما يستخدم الحرف (a) فى مطلع كلمة هنا أو هناك . وهذه الزيادة البادئة تعنى « بدون » ، أى أنها فاصلة بين الصفة ومحتواها ، فتصبح بذلك صفة سلبية . فيصف الشاعر أسد نيميا قائلا « لايمكن التعامل معه » (amikton) ، ويصف الكلب كيربيروس بأنه « لايمكن محاربته » (aprosmachon) أبيات ١٠٩٥ – ١٠٩٦ ، ١٠٩٨) وهكذا . وفى هذا الوصف بعامة تشع عناصر العزلة الموحشة ، والقسوة الوحشية ، وتنسحب ظلال هذه العزلة على جو المسرحية العام وشخصية هرقل بصفة خاصة ولاسيما فى نهاية المسرحية .

بل إن بقية الشخصيات الصغرى فى « بنات تراخيس » تعانى أيضا من الشعور بالانعزال ، وكل يحظى بقدر من هذا الشعور وفق درجة أهميته فى الأحداث . فيولى محرومة من وطنها وأبويها ، ويعزلها صمتها عن صويحباتها الأسيرات الأويخاليات . ويعيش هيالوس فى تراخيس بعيدا عن بقية أخوته ، الذين ترعاهم الجدة ألكمينى فى تيرينس (أبيات ١١٥٣ – ١١٥٤) . كما أنه وهذا هو الأهم يحيا كاليتيم طول عمره ، لأن أباه فى ترحال دائم وغياب متصل) ، ولا يعرف هيالوس أين يوجد . وأكثر من ذلك أن هيالوس بمعزل عن أمه أيضا ، لأن الأخيرة منطوية على نفسها وآلامها .

وهما لم يتحادثا من قبل مرة واحدة عن غياب هرقل إلى الآن رغم طول هذا الغياب . وفى النهاية يحرم هيالوس من والديه دفعة واحدة وفى يوم واحد (أبيات ٩٤١ – ٩٤٢) . أما بنات الجوقة فهن أيضا يشعرن بالعزلة ، لأن سيدهن هرقل غائب مجهول المكان . وعندما يعود يزداد شعورهن بالعزلة ، لأن سيدتهن ديانيرا كانت قد فارقت الحياة ومسرح الأحداث . فلا ينطقن إلا بأقل القليل من الكلمات الحزينة والمريرة ، ولاسيما أنهن يشاهدن سيدهن البطل هرقل فى طريقه هو أيضا إلى الموت . أما الأسيرات الأويخاليات فمن الجلى الذى لايحتاج إلى تبيان أنهن معزولات تماما حتى أن ديانيرا تصفهن بالقول (أبيات ٢٩٩ – ٣٠٠) :

« وأنا أنظر إلى هؤلاء الأسيرات المنكوبات ، فهن يضعن
أقدامهن على أرض غير أرضهن ، منفيات بلا وطن ، بلا أهل »

المهم هو أن العزلة البادية فى رسم الشخصيات الصغرى قد قصد بها تعميق شعور العزلة فى شخصية هرقل وديانيرا ، ناهيك عن تأثير ذلك على مشاهدى المسرحية !

وبناء على ماتقدم فإن شخصيات سوفوكليس البطولية تبدو غير عادية من حيث صعوبة التعامل معها ومعاشرتها . إنهم يطلبون الكثير الكثير ، ومعاييرهم أعلى مستوى من كافة المعايير . إنهم يعيشون منعزلين لإختلافهم عن الآخرين بسمو قامتهم وعلو شأنهم . ويدفع الصراع التراجيدى السوفوكلى ضحاياه خارج إطار الحياة الاجتماعية الهادئة والناعمة والمتجانسة . ولكن ما أن تمضى الأزمة ويُدفع الثمن حتى تعود هذه الضحايا – حية أو ميتة – إلى الانسجام والوئام ، والإتحاد مع مثيلاتها ، أوكما يقول سينيكا فى « أجاممنون » (بيت ٢٠٢) .

« ليس الموت بؤسا حيث يتحد المرء فيه مع من يحب »

(mors misera non est commori cum quovelis)

وهكذا نجد أن روح أياس عند سوفوكليس – على سبيل المثال – تجد راحتها فى الدفن والإنضمام إلى الأبطال المكرمين ، فهذا ما حرص عليه الشاعر. أما أنتيجونى فلم تستقر روحها إلا بالموت والإلتحاق بأخيها الحبيب بولينيكيس الميت . ويجد فيلوكتيتيس صديقا جديدا فى نيوبتوليموس ، ويعقد صلحا مع الآخيين إنصياعا لأوامر صديقه الإلهى وراعيه هرقل . ويؤله أوديب فى كولونوس . أمام « بنات تراخيس » فتسبق ديانيرا زوجها الحبيب إلى عالم الآخرة ، وتحصل بذلك على صك البراءة وشهادة الطهارة حتى ولو بعد الموت ، ويحاول إبنها الدفاع عنها أمام أبيه . وعندما

يوصى هرقل إبنه بالزواج من يولى فإنه يعفو عن ديانيرا رمزيا . أما الاستعدادات لحرق هرقل فوق المحرقة على قمة جبل أويتا فى نهاية المسرحية فهى تعنى عودة البطل المعزول طول حياته الى مكانته الطبيعية اللائقة . وينضم إلى زمرة الآلهة جنبا إلى جنب مع أمه الإلهية هيرا - مرضعته فى الأساطير - حيث سيتم الصلح السرمدى بينهما . وهناك ينتظره أبوه زيوس رب الأرباب وعروسه السماوية هيبى وبقية الآلهة .

ومادام عنصر الانعزال البطولى يمثل جزء جوهريا فى المغزى التراجيدى لمسرحية «بنات تراخيس» ، فإن إنكار وجود تأليه ما لهرقل بالمسرحية يعنى أنها مسرحية بلا معنى . أو أنها من مسرح اللامعقول ! فالتأليه هو العنصر الذى يضيء النقاط المظلمة والقاتمة أو سمات العنف فى الحدث الدرامى ، فيعطى له معنى ومغزى ساميين . ربما قصد سوفوكليس بإشاعة الرعب من جراء أعمال هرقل العنيفة إلى تأكيد العنف فى شخصية هرقل ، ولكن هذا لو صح لايعنى أن الشاعر ينفى عنه البطولة أو التأليه . ولا يصح أن نتوقع ، أو أن نطلب من الشاعر ، تبرير أعمال العنف الهرقلية ، لأنها ببساطة لاتتعارض مع معنى البطولة والتأليه (١٦٠) .

يتضمن المفهوم الإغريقى للبطولة والتأليه ليس فقط قيما عليا ، وإنما أيضا سمات لاقيمة لها ، وأفعالا يمكن أن تخلق الكثير من التساؤلات والشكوك حول أحقية البطل أو إستمراره فى المرتبة التى يحتلها . وتلك سمة جوهرية فى العقلية الإغريقية المتشبعة بروح الدراما ، والتى لاترى فى أى شيء الشر خالصا ولا الخير صافيا ، ولكنهما دائما فى هذه العقلية متلازمان متزاوجان . وتذكرنا مسرحيات سوفوكليس بما يحدث فى طقوس القديسين ، حيث تعقد موازنات أشبه بمحاكمات ، تطرح فيها القيم الايجابية والسلبية لرجل الدين المسيحى الذى يراد تقديسه . فإذا رجحت كفة العناصر الإيجابية صار قديسا . المهم أن القديس - لاتخلو شخصيته من عناصر سلبية . وأبطال سوفوكليس يخطئون ، ولكنهم مع ذلك يظلون عظماء مكرمين . قد يظهرون أحيانا متمردين ، قساة وحشيين ، لا أمان لهم ، ومع ذلك فهم يستحقون منزلة البطولة بل والألوهية . وإنها لرؤية إغريقية حكيمة وعميقة تلك التى تشمل وجهى العملة ، على إعتبار أن كلا منها تكمل الأخرى . ومن ثم فإن رذائل البطل ، مثل فضائله ، جزء جوهرى من المفهوم الاغريقى للبطولة .

ومن هذا المنطلق نجد أن سقراط قبيح المنظر والهيئة الخارجية ، هو نفسه جميل الجوهر ، رائع من حيث طبيعته الداخلية . بل هو الذى إعتبرته نبوءة دلفى أحكم الحكماء أجمعين . وبعبارة أخرى نريد القول بأن صورة سقراط هذه بوجهيها تمثل خير

تمثيل مفهوم البطولة عند الاغريق[١٦١] . وتبعا لذلك فإن من يريد التمتع بمزايا الأبطال ، ويفيد من حمايتهم وخدماتهم ، عليه أن يتحمل حدة طبعهم وخطورة غضبهم . إنهم قوة خيرة ومدمرة فى نفس الوقت ، ويقدمون المساعدة الضخمة أحيانا ، ويجلبون الأضرار الجسيمة فى بعض الحالات .

وينبغى دائما أن نأخذ هذين العنصرين المتعارضين فى البطولة كجانبين لشيء واحد ، فلا يصح أن نفصل بين مرض فيلوكتيتيس وجرحه النتن ورائحته الكريهة من ناحية ، وبطولته وأسلحة هرقل التى بيده وضرورة وجوده فى طروادة لكى يتم فتحها من ناحية أخرى . فسمو فيلوكتيتيس وعلو شأنه يتجسدان فى أسلحة هرقل . أما الجانب الآخر المظلم فيتمثل فى أن رفاقه قد تركوه معزولا ومنفيا بعيدا عن الحرب والأمجاد والحياة نفسها ، وهجروه وذلك بسبب تضررهم من جرحه النتن . لقد أخطأوا لأنهم فرّقوا بين الجانبين ، ولكنهم عادوا يطلبونه . وفى النهاية تدخل هرقل لكى يأمره بالإنضمام اليهم ، وبذلك تم رأب الصدع ، والجمع بين طرفى البطولة فى شخصية فيلوكتيتيس .

أما بالنسبة لأوديب فهو «أكثر من تكرهه الآلهة» («أوديب ملكا» بيت ١٥١٩) ، وهو أيضا البطل المؤله فى كولونوس . وليس غريبا أن يتحول إنسان مكروه لدى الآلهة إلى إله . حقا أن سوفوكليس قد بذل جهدا ملحوظا فى توضيح أن أوديب لايقع تحت نائلة أو طائلة الإدانة بأى قانون وضعى أو أخلاق «فهو من حيث القانون طاهر» (nomd de Katharos «أوديب ملكا» بيت ٥٤٨) . ذلك أنه قد فعل ما فعل من آثام وهو فى جهل تام (نفس المسرحية بيت ٩٦٢ – ٩٦٤ ، ٩٨٧) . ولكن الأهم من ذلك أن أوديب نفسه ، وبوحى من أخلاقيات الطبيعة البطولية ، يدرك أنه بالأساس وبرغم أخطائه برىء . فهو كبطل يشعر من الداخل بطهارته (نفس المسرحية بيت ٢٧٠ – ٢٧٢ ، وقارن ٢٦٦ – ٢٦٧ ، ٥٣٩ ، ٩٦٦ – ٩٦٨ ، ٩٨٢ وما يليه ، ٩٩٤) .

وفيما يتعلق بأياس فإن جنونه أو مرضه (nosos «أياس» بيت ٥٩ ، ٦٦ ، ١٨٥ ، ٢٠٧ ، ٢٦٩ ، ٢٧١ – ٢٧٤ ، ٣٣٧ – ٣٣٨ ، ٤٥٢ ، ٥٨١ – ٥٨٢ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦٢٣ ، ٦٣٥) جزء لا يتجزأ من شخصية لامعة ومتألقة . فلو كان أياس أقل زهوا وإعتدادا بالنفس لكان أقل بطولة . تكمن فضيلته فى ثقته اللانهائية بقيمته البطولية ، وهى الثقة التى إنتهت به إلى الدمار والهلاك ، ولكنها انتقلت به أيضا من مرتبة الإنسان العادى إلى منزلة البطولة والألوهية .

وفى «بنات تراخيس» نجد عشق هرقل المرضى للنساء وذاتيته المفرطة ووحشية أعماله العنيفة عناصر تشكل الجانب السلبي فى بطولة هرقل العظيمة . وتعانى ديانيرا ومعها كل شخصيات المسرحية ، لأنهم جميعا لم يدركوا تمام الإدراك هذا الجانب السلبي من البطولة الهرقلية . وهرقل قاس فى عنفه إلى حد الوحشية ، ولكنه يستحق التأليه . إنه – طوال الحدث الدرامى – يثير شعورا بالكراهية لدى الناس ، وقد يملؤهم رعبا ، ولكن أعماله الخارقة وخدماته الجليلة للبشر ترجح كفة الميزان لصالحه ، وتمحو مشاعرنا السابقة نحوه . فننسى أو نتناسى القسوة والكراهية والرعب ، وتنطبع فى أذهاننا أعماله الإيجابية وسماته الخيرة . والعبرة بعواقب الأمور .

يقول باورا إنه لايمكن الحكم على الأبطال بمعايير البشر العاديين لأنه عن طريق شخصية هرقل يهدف سوفوكليس إلى رسم شخصية البطل المثالى للقرن الخامس كما تصورها الشاعر بخياله الابداعى ، متبعا فى نفس الوقت الروايات التراثية والأسطورية[١٦٢] . وهنا نتذكر مايقوله أرسطو أى أن بعض الشخصيات يصل بها الإكتفاء الذاتى إلى حد أنها تستغنى عن الإطار الإجتماعى[١٦٣] . وهذا مايردده سينيكا إذ يقول «يعيش الحكيم سعيدا حتى بدون أصدقاء »[١٦٤] . ومن بين هذه الشخصيات يمكن أن نضم هرقل السوفوكلى الذى يتأرجح وجوده بين كونه إنسانا فى طريقه إلى إعتلاء درجة البطولة والألوهية – وهوأصلا إبن رب الأرباب زيوس من إحدى نساء البشر – وبين كونه فى الواقع الفعلى الآن إنسانا مصارعا للوحوش . إنه ذاتى مغرق فى الذاتية ، وهو مكتفٍ بذاته لايعبأ بالاستقرار فى مكان واحد ولا حتى بالإلتزامات الاجتماعية . بل إنه لايعبأ إلا بنفسه وبأعماله وإنتصاراته فلا تحركه هموم الآخرين .

ويتفق ويتمان مع باورا فى هذه النقطة ، ولكنه يقع فى المغالاة إذ يفسر التراجيديا السوفوكلية على أسس بشرية خالصة متجاهلا الوجود الإلهى . إنه يقول – وهذا صحيح – إن المسرحية السوفوكلية تدور حول بطل يصارع ويناضل من أجل إثبات وجوده البطولى ، وهو يتخطى حدود البشرية إلى آفاق البطولة والألوهية ، وهذا الصراع من أجل البطولة والألوهية هو سبب الوجود (Taison detre)بالنسبة للتراجيديا السوفوكلية . فأبطال سوفوكليس كأبطال هوميروس يرفضون أية قيود توضع على تصرفاتهم ، ويقتحمون أية عوائق فى طريقهم فهم بالأساس قادرون على تخطى الآفاق الآدمية المحدودة . ولكننا لانقبل من ويتمان القول بأن هؤلاء الأبطال السوفوكليين غير مسؤولين إلا أمام أنفسهم فيما يتصل بقواعد السلوك وقيم العدالة .

فنحن لانتفق مع هذا الباحث فى أن الأبطال لايلتزمون الا بواجباتهم أمام أنفسهم دون الآلهة .

ويزعم بعض النقاد أن مسرحيات سوفوكليس تعد على نحو أو آخر نفيا صريحا للمبدأ السوفسطائى القائل على لسان بروتاجوراس أن « الانسان مقياس كل شيء » (Chrematon Metron aner panton) . ويعترض ويتمان على هذا الرأى قائلا بأن هذا المبدأ السوفسطائى قد يتعارض مع أفكار أيسخولوس وليس مع أفكار هوميروس التى تبناها سوفوكليس . ويضيف ويتمان قوله بأن المشكلة بالنسبة لسوفوكليس (ويوريبيديس) تكمن فى السؤال البسيط : من هو الانسان الذى يمكن أن يكون مقياس كل شيء ؟ ولم تكن شخصيات يوريبيديس العادية بقادرة على أن تحتل هذه المكانة ، أما أبطال سوفوكليس الأقوياء والمتمتعون بالعزة والكبرياء فهم المقياس الحقيقى والصحيح لكل شيء فى القرن الخامس(١٦٥) .

إن مبدأ « إعرف نفسك » (gnothi Sauton) ، وكذا مبدأ « الاعتدال » أو « التعقل » (Sophrosyne) يعنى عند هوميروس مراعاة الحدود الفاصلة بين البشر الفانين والآلهة الخالدين . والأبطال فقط هم الذين يتمتعون بفضيلة « إعرف نفسك » وإتباعها كمبدأ ، أما بقية الناس العاديين فيعرفون مجرد قواعد لضبط السلوك . فالبطل بوحى من فضيلته وشجاعته يحطم الحدود ويتخطى السدود ، وهو يفعل ذلك لأن شعوره الداخلى بالحرية الذاتية يضع له حدودا ويفرض قيودا ربما كانت أشد قسوة وأكثر احكاما من القواعد السلوكية التى تتضمنها الديانة أو يفرضها المجتمع . وتنبع مأساة البطل السوفوكلى ليس فقط من التناقض الواقع بينه وبين البشر العاديين ، وليس فقط من معاييره الأخلاقية الخاصة والتى هى أعلى مستوى من المعايير البشرية المعتادة ، وليس من عجز البشر المحيطين به عن التعرف على طبيعته البطولية المميزة ، ليس من هذا كله فقط ، وإنما تنبع مأساة البطل السوفوكلى أيضا من حقيقة أنه هو نفسه أحيانا لايتعرف على حقيقة نفسه تعرفا كاملا . فمعرفته بذاته ليست قط تامة ، إذ يفوته الكثير ، أو القليل ، من فهم عنصر جوهرى ما فى طبيعته الشخصية ، أو فى طبيعة ما يحيط به من أحياء وأشياء .

وعلينا أن نفحص « بنات تراخيس » بهذا المنظور ، حيث سنجد هرقل وديانيرا يعانيان المتاعب والمصائب لأنهما لم يعرفا نفسيهما حق المعرفة ، وإن حدث ذلك فلا يقع إلا بعد فوات الآوان . وتنقصهما فضيلة الاعتدال أو التعقل (Sophrosyne) .

وبعبارة أخرى أكثر وضوحا يكمن جوهر المأساوية فى مسرحية « بنات تراخيس » فى عجز هرقل وهيالوس وبقية الشخصيات عن كشف حقيقة البطولة فى ديانيرا وموقفها من زوجها وأسرتها وكل من يحيط بها . وكذا تعجز شخصيات المسرحية جميعا عن تفهم كنه التأليه الذى يسير نحوه هرقل فى خطى ثابتة من بداية المسرحية إلى نهايتها.

ولو أردنا تصوير موقف الأبطال بالنسبة للبشر والآلهة ، يمكن أن نتصور دوائر ثلاث متداخلة ، تتدرج فى ترتيب تصاعدى ، حيث تبدأ بالدائرة الأولى دائرة البشر العاديين. وتعلوها وتتداخل معها دائرة الأبطال التى تتقاطع معها ، وتعلوها مرتبة دائرة الآلهة . وهكذا تترابط الدوائر الثلاث ، ولكن التداخل الحقيقى هو فيما بين الدائرة الأولى والثانية من ناحية ، وفيما بين الثانية والثالثة من ناحية أخرى.

المهم بالنسبة لنا أن دائرة الأبطال هى همزة الوصل بين دائرة البشر ودائرة الآلهة . فالبطل وحده هو القادر على معاشرة الآلهة والإتصال بهم فى يسر وسلاسة ، وذلك بفضل العنصر المشترك بينه وبين الآلهة ، أى العنصر الالهى الموجود فى طبيعة البطل . وبفضل التداخل بين دائرة الأبطال والآلهة يصبح كل ما هو إلهى قابل لأن يدركه الأبطال ، ومن ثم ينقلونه إلى البشر. ومن خلال التصادم بين دائرتى الأبطال والآلهة يستطيع العنصر الإلهى فى الطبيعة البطولية أن يتألق ويصبح وجودا خالدا .

ولعله من الواضح الآن لماذا يرمز الى كل بطل تراجيدى سوفوكلى بكيان الهى محدد وملازم لهذا البطل . ومن أوضح الأمثلة على ذلك علاقة هرقل بفيلوكتيتيس . وفى هذا الصدد يستثنى ويتمان شخصية ديانيرا ، التى يعتبرها البطلة الرئيسية فى « بنات تراخيس » . فى رأيه أن هذه البطلة لايرمز إليها بأى كيان إلهى ، لأنها معدومة العنصر الإلهى ، إذ لايرعاها أى إله أو إلهة ، ولا يمكن أن تنضم إلى زمرة أبطال سوفوكليس الإلهيين(١٦٦) . فحتى لو قبلنا برأى ويتمان ، أى أن ديانيرا هى البطلة الرئيسية للمسرحية ، فإنه عندئذ يمكن أن يكون هرقل هو الكيان الإلهى الذى يرمز إليها ويحميها . فهو من الأبطال المعبودين فى الديانة الاغريقية القديمة ، كما أنه فى طريقه إلى التأليه . يضاف إلى ذلك أن ديانيرا تكرس حياتها كلها بل ووجودها ذاته له ، فهى زوجة حبيبة ومتفانية .

وتتفق نظرية ويتمان مع تفسيرنا لمسرحية « بنات تراخيس » على أنها تأليه ذو طابع ناسوتى لهرقل . ولكننا للأسف قد حرمنا من مساعدة ويتمان فى تفسيرنا هذا لأنه هو

نفسه ينفي وجود التأليه في المسرحية . ويرجع سبب إختلافنا معه في الرأى إلى النقاط التالية :

أولا : يعتبر ويتمان البطل السوفوكلي وحده دون غيره مركز الدائرة في المغزى الدرامي . وإذا كان من الممكن أن ينطبق ذلك على أعمال سوفوكليس الأخرى فإنه لمن المحال أن نفكر في صلاحية هذه الفكرة بالنسبة « لبنات تراخيس » .

ثانيا : يعتبر ويتمان ديانيرا البطلة الرئيسية للمسرحية ، وهذا مارفضناه من قبل ، لأنه يتعارض مع تأليه هرقل ولا يتفق مع معطيات الفن السوفوكلي .

ثالثا : هناك عيب واضح في نظرية ويتمان ، ألا وهو إهماله المطلق للوجود الإلهي في مسرح سوفوكليس . فهو يرى أن الفعل الانساني يمكن أن يعبر عن نفسه تعبيرا كاملا بدون التدخل الالهي الخارجي . ولقد وقع كيركوود (Kirkwood) في نفس الخطأ عندما زعم أن موقف الآلهة من الأحداث الجارية في تراخيس سلبي ، وأن الشاعر قد حذف عن عمد فكرة تأليه هرقل في المسرحية(١٦٧) .

يظهر سوفوكليس ميلا غلابا نحو البشرية ، ولكنه لايفصل ما هو بشرى عما هو الهي ، بل يقوم عالمه على المبدأ الهومرى أى التقريب بين الانسان والآلهة . إنه يؤمن بفكرة التعايش لا التناحر فيما بين هذين الكيانين . ولعل إعترافه بالعناية الإلهية هو الذى دعم ايمانه بفكرة تحول الانسان إلى بطل أو حتى إلى إله . ومن ثم فإن الآلهة والأبطال في مسرح سوفوكليس هم تجسيد للمثالية في حياة الانسان . وفي مثل هذه الظروف يعتمد البشر على الآلهة الذين بدورهم لايستغنون عن الوجود البشرى . فكل طرف من هذين الطرفين يعد عنصراً جوهريا في وجود وكيان الطرف الآخر . ونحن نعتقد أن مسرحية « بنات تراخيس » هي من أكثر المسرحيات التي تصور هذه الفكرة . فالنشاط الآدمي يسير جنبا إلى جنب مع الفعل الإلهي في سبيل تحقيق الهدف الأسمى للعمل التراجيدى وهو تأليه الانسان أى هرقل .

يخطىء العلماء الذين يفسرون آلام هرقل وعذابه في نهاية المسرحية « بنات تراخيس » على أنها محاولة من جانب سوفوكليس لتحقيره(١٦٨) . فالمعاناة(Pathos) عند أرسطو تشكل عنصرا أوليا أو جزءاً (Meros) من أجزاء الحدث التراجيدى ، مثله في ذلك مثل التحول (Peri Peteia) والتعرف (anayno risis)(١٦٩) . ولم يتردد سوفوكليس في أن يقدم على المسرح بعض المشاهد (opseis)المخيفة التي تحرك أعماق المتفرج ، طالما أن ذلك سيحدث تأثيرا تراجيديا أكثر حيوية . والأمثلة على ذلك

كثيرة منها عين أوديب المفقوءة وجرح فيلوكتيتيس المتقيح ، وهايمون الذى قتل نفسه وبدمه خضب وجنة أنتيجونى الشاحبة . وها هو ذا فى مسرحية « بنات تراخيس » يقدم لنا هرقل يحترق فى الرداء المسموم .

وفى مونولوج هيالوس (أبيات ٧٤٩ - ٨١٢) يبدو هرقل بطل الأبطال وهو يتلاشى محترقا ويتآكل معذبا فى ردائه المسموم . وفى اطار المسرحية يصبح هذا الرداء رمزا لحب ديانيرا الزوجة الغيور والحريصة على زوجها المحبوب حرصا أدى بها الى تدمير هذا الحبيب نفسه . ومن ناحية أخرى تعد آلام هرقل غير المعقولة تعبيرا خارجيا عن عشق هرقل الجنونى وشغفه بالنساء ، فهو الوله الذى يشتق بنار الحب . لقد قضى هرقل حياته متنقلا من عشق إلى عشق ، ومن عذاب الى عذاب ، حتى فنى فى النهاية وذاب فى النار .

وقبل أن نتعرض لتحليل مظاهر الرعب فى مونولوج هيالوس نود الإشارة إلى أن من الصور الشعرية المتكررة فى « بنات تراخيس » صورة « البحر المضطرب ») polyponon pelayos (تقول الجوقة (أبيات ١١٢ - ١١٩) :

« أما هو فكما يرى المرء موجة تلاحق موجة
تطاردها فى اليم رياح الجنوب التى لاتكل
أو رياح الشمال العاصفة ... هكذا متاعب حياته
شديدة الاضطراب ... كثيرة العواصف كالبحر الكريتى
ترد سليل كادموس (هرقل) فى دوامة عاتية ... (تصده للخلف
وتهبط به حينا ... ثم ترده إلى أعلى أحيانا) »

وفى هذه الأبيات (قارن ١٠١٢ و٦٤٩ و٥٣٧) تبدو براعة سوفوكليس فى اللعب بالكلمات والمعانى . فصورة « البحر المضطرب » تناسب مناسبة تامة ورائعة حياة هرقل المتقلبة والمليئة بالمتاعب والمصاعب . فالمصائب تنزل عليه موجات تلو موجات ، وكأنها عواصف بحرية لاتلبث أن تنقشع ، ويأتى من بعدها الهدوء والسكون . وهذه الصورة تشى بأن آخر مصائب هرقل وآلامه الحارقة فى الرداء المسموم ستتلوها الراحة الأبدية والنعيم المقيم .

إن اللغة التى يستخدمها سوفوكليس فى مونولوج هيالوس سالف الذكر، وفى شكوى هرقل (أبيات ١٠٤٦ - ١١١١) توضح بما لايدع مجالا للشك أن الشاعر يريد بالفعل أن يبرز عنصر الرعب فى هذه المشاهد . بل إن المفردات التى يستخدمها

فى وصف آلام هرقل تتناسب بمصطلحاتها التقنية الدقيقة مع دراسة تشخيصية أو وصفة طبية متخصصة (راجع أبيات ٧٦٩ ، ١١٠٣ ، ١٠٥٤ ، ٩٩٨ - ٩٩٩ ، ١٠٨٩ ، ٧٤٩ - ٧٩٥ ، ٦٦٩ - ٦٧٠ ، ٧٨٦) . وجدير بالذكر أن لفظة) adaymos (بيت ٧٧٠) و (Spasmos) (بيت ٨٠٥ ، ١٠٨٢) لم تردا فى أى نص تراجيدى آخر مما وصلنا من المسرح الأغريقى كله ، إذ تستخدم بدلا منهما كلمة) (Sparagmos الشائعة . والكلمتان المستخدمان هما بلا شك من المصطلحات الطبية [١٧٠] . صفوة القول إن سوفوكليس تعمد استغلال المصطلح الطبي المعاصر له فى وصف آلام هرقل ليزيد من جو الرعب المتمثل فى مشهده وهو راقد يتلوى ويتأوه . بل إن الشاعر قد أدخل بعض الأوزان الغنائية فى شكواه (أبيات ١٠٠٤ - ١٠١٧ ، ١٠٢٤ - ١٠٤٣) ، وهى وسيلة تتواءم مع تفجر إنفعالاته الطائشة بسبب شدة وتزيد من قوة حديثه وتأثيره . وفى الأبيات ١٠٥٣ - ١٠٥٦ يجسد الشاعر المرض (Nosos) ويجعله يأتى أفعالا وكأنه مخلوق حى يسعى فى جسده . ويصرخ هرقل قائلا (أبيات ١٠٥٥ - ١٠٥٧) :

« يمتصنى حتى الثمالة . نعم لقد إستنزف تماما
دماء الحياة فأنهك جسدى برمته
واستسلمت فى النهاية أسيرا لقيد لايمكن وصفه »

وينصح رئيس الحاشية المرافقة لهرقل ، وهو رجل مسن أقرب مايكون الى « طبيب عسكرى » ، وينصح هيالوس بالهدوء وإلتزام السكون ، حتى لايوقظ نوبات الألم المجنون التى تهب على هرقل بين الحين والحين (أبيات ٩٨٠ - ٩٨١) .

وفى الواقع نجد أن جانبى المرض الخارجى والداخلى يكمل أحدهما الآخر ، كما يظهر فى المسرحية من أولها إلى آخرها . لأنه فى موازاة العذاب الجسدى الظاهر يتألم هرقل نفسيا ، لأنه يشعر بالعار وبالتحقير . فهو غالبا مايقارن بين ماضيه المجيد ، حيث كانت قوته لاتقهر ، وبين حالته المتردية وما وصل إليه من ضعف وهزال بسبب هذا المرض اللعين (بيت ١٠٧٥) . وأكبر مايعذب هرقل نفسيا هو أنه يموت ميتة لاتناسب بطلا مثله (أبيات ١٠٦٢ - ١٠٧٥) أى على يد إمرأة . وهو يظن أن هذه المرأة التى دمرته قد أنزلته الى مستواها ، وهو يظهر أعضاء جسده المحترقة للجمهور قائلا (أبيات ١٠٧٩ - ١٠٨٠ ، ١٠٨٩ - ١٠٩١) :

« أنظر ... بل شاهدوا جميعا هذا الهيكل البائس
إنه هـرقل !
يداى ... يداى ... أكتاف ... صدرى
ذراعاى العزيزان ! !
ألهـذه الحالة المتردية صرتم ! ؟ »

وهذا المشهد أمام الجمهور ، أو على حد قول أرسطو « فيما يعرض بوضوح » (en to phanero)[١٧١] . أى أننا أمام عرض لأشلاء البطل وجسده المحترق والممزق . حقا إنه لمن أكثر المناظر (opsis بلغة أرسطو) تراجيدية فى مسرحيات سوفوكليس .

ويصف إهرنبرج نهاية هرقل فى « بنات تراخيس » بأنها ليست تأليها ، بل انتحار أقدم عليه البطل لينهى عذابه وشقاءه[١٧٢] . فمثل هذه الآلام ، كما يقول علماء آخرون ، لايمكن أن تترك لهرقل أية ذرة من الوقار أو الاعتداد بالنفس وهو أمر جوهرى لمن يطلب التأليه . وهكذا نرى أن سوفوكليس . ضلل الكثيرين من العلماء الدارسين بتركيزه على آلام هرقل .

وبادىء ذى بدء فإننا لاننكر شدة مايعانى هرقل من آلام ، بل ولا ننكر أن سوفوكليس قد أبرز هذا العنصر إبرازا متعمدا ، وبالغ فى ذلك مبالغة ظاهرة . ولكننا لانرى أن هذا الموقف من الشاعر يعنى تحقيرا لهرقل ، مع أن هذه الآلام فعلا لاتطاق . وبالرغم من أن معظم شخصيات المسرحية تذهب هذا المذهب الخاطىء فى فهم عذاب هرقل وتتألم لتحقيره ، ولا يستثنى من هـؤلاء هيالوس ولا هـرقل نفسه (قبل بيت رقم ١١٤١) ، فإننا نحن أنفسنا نرى غير ذلك .

حقا أن سوفوكليس – كما يقول بيتس (Bates) – لم يبذل أى جهد فى تبرير آلام أبطال تراجيدياته ، فهو ليس مفكرا لاهوتيا ملزما بأن يقدم تفسيرا منطقيا لكل شيء سيئا كان أم طيبا[١٧٣] . فالمصائب تصيب الأخيار كما تصيب الأشرار على حد سواء ودون تمييز ، ومهمة الشاعر التراجيدى أن يشد انتباه متفرجيه إلى هذه الحقيقة ، وليس من الضرورى أن يعللها .

وعلاوة على ذلك فإن آلام هرقل البطولية ، وإن وصفها الشاعر مستخدما المصطلح الطبى الشائع ، فهى فى الواقع تفوق أى مرض بشرى . لايمكن أن نقارن آلام هرقل إلا بأعمال هرقل الخارقة والمجيدة ، وهذا معنى أشار إليه سينيكا صراحة فى « هرقل فوق جبل أويتا » ، حيث يقول (بيت ١٢٦٤ : « ياله من داء أشبه بهرقل »

(Omalem simile Herculi) . وبعبارة أخرى فإن سوفوكليس بالتركيز على آلام هرقل قد مهد تمهيدا دراميا ، وخلق الخلفية المناسبة لسرد أعمال هرقل الخالدة (أبيات ١٠٩١ - ١١٠٢ ، وقارن ٨٥٢ وما يليه) . فهذه الأعمال الخارقة كانت قد أنجزتها من قبل العضلات الممزقة وأعضاء الجسم المحترق . وهذا يعنى أن عذاب هرقل الحالى ينبع ذاتيا من روحه نفسها ، أى أنه يشكل - مثل مجده تماما - تعبيرا مجسدا ونتيجة طبيعية لكيانه البطولى .

يواجه أبطال سوفوكليس دائما ألوانا شتى من التعذيب ، بل قد يموتون ولكن ينبغى ألا يفهم من ذلك أن الشاعر يحقرهم أو يدين تصرفاتهم . إنهم يستحقون الرثاء والشفقة ، ولكنهم يمثلون فى نفس الوقت السمو البطولى الذى يعلو درجات فوق المستوى البشرى العادى . فبطل سوفوكليس يفضل أن يموت ، محتفظا بخلود الموقف والروح ، على أن يحط من قدر نفسه بقبول تفاهة الأشياء العادية ، أو سطحية سلوك أخلاقى مشكوك فى أمره أو غير جدير بالإتباع . طبيعة البطل السوفوكلى هى التى تقوده إلى الموت المشرف الذى يختم وجوده الأرضى . ومن منظور دينى نعرف أن البطل الإغريقى لايتلقى أية طقوس أو عبادة إلا بعد الموت ، فهو - كالقديس - يتعرض لعملية تقييم شاملة بعد دفنه ، وتُوازَن حسناته بسيئاته فإن رجحت كفة الأولى أصبح بطلا معبودا . وما معاناة البطل السوفوكلى إلا وسيلة فى يد الشاعر لتسليط الضوء على بعض سمات المجد الانسانى [١٧٤] . ذلك أن كون قدرات وطبيعة الأبطال بصفة عامة أعلى بكثير مما يمتلكه البشر العاديون يصبح هو نفسه مصدر شقاء وعذاب للأبطال أنفسهم . وهكذا كان أخيلليوس عند هوميروس («الالياذة» الكتاب ١٨ بيت ٢٢ وما يليه ، ٦٢ ، ٧٣ ألخ) أكثر أبطال الحرب الطروادية شقاء . وبالمثل نجد أبطال سوفوكليس يبكون حظهم ، ويرثون حالهم بصفة مستمرة ، وهذا يعنى إدراكهم التام للخسران والمعاناة التى يواجهونها . وهذا البكاء والرثاء لايعدان تخاذلا أو ضعفا ، بل على النقيض من ذلك يوحيان بالقدرة البطولية على الإدراك والتحمل [١٧٥] .

لايتحقق إذن الوجود البطولى للبطل السوفوكلى إلا بشقائه وتحطمه . ذلك أن تميزه الواضح على سائر الناس يجلب عليه التعاسة والهلاك ، فبتميزه هذا يصبح أعلى قامة ممن عداه ، بحيث لاتناسبه مقاييس الحياة العادية على ظهر الأرض . فالقوة البطولية تدمر نفسها بنفسها وبهذا تؤكد ذاتها . وهكذا يثبت الإنسان أنه قادر على تدمير نفسه ، وعليه أن يفعل ذلك إن كان حقا يسعى للوصول إلى مرتبة البطولة

الحقة . ولا يتردد أبطال سوفوكليس فى المخاطرة بحياتهم كلما تعرضت قيمة هذه الحياة ذاتها للخطر ، لأن الحياة بلا قيمة لاتستحق أن يحرص عليها الانسان . ومن ثم فليس موت البطل السوفوكلى المهزوم تحقيرا ، بل هو على النقيض من ذلك تتويج لوجوده الأرضى وإنتصاره النهائى تمهيدا لصعوده إلى سماء التأليه . ولقد صدق شيشروت عندما قدم للترجمة التى قام بها لحديث هرقل فى « بنات تراخيس » بقوله :

« لنرى هرقل نفسه الذى رغم أنه واجه عذابا شديدا ، إلا أنه سعى إلى الخلود عن طريق الموت نفسه » (١٧٦) .

ومن ناحية أخرى فإن آلام هرقل هذه تدعم وجهة نظرنا القائلة بناسوتية عملية التأليه فى مسرحية « بنات تراخيس » . فالآلهة فقط هم الخالدون لاتحكمهم قواعد الزمن ، ولا تثقل كواهلهم الآلام والأمراض . أما أجساد البشر فهى فانية ، وهى معرضة لأى هجوم بوصفها فريسة سهلة لأية نوازل ، وتلك هى نقطة الضعف الرئيسية فى البشر أمام خلود الآلهة وقوتهم وصلابتهم .

بيد أن صبر هرقل غير العادى ، وقوة تحمله النادرة فى وجه المصاعب والمصائب تدل على أننا أمام بطل فى طريقه الى الخلود الالهى . وإذا كانت الآلهة فى إطار مسرح سوفوكليس قد وفرت لأوديب تأليها مشرفا فى كولونوس كثمن لما عاناه من قبل فى « أوديب ملكا » - كما أسلفنا - فإن نفس الآلهة لابد وأن تكافىء هرقل فوق جبل أويتا ، ليس فقط لأنه أكثر الأبطال أحقية بذلك ، بل لأنه أيضا أكثرهم ألما وعذابا . بل إن شدة آلام هرقل كما يصورها سوفوكليس توضح حجم الثمن الواجب دفعه فى سبيل تحقيق الحلم البشرى الأزلى أى الخلود . فعظمة الموت ومجده يُقدّران بحجم الألم والمعاناة والمصائب التى يعانيها الفرد ، وبقدر مايظهره من شجاعة وصبر وقوة تحمل (١٧٧) . وهرقل - مثل أوديب - يظهر إلى أى مدى يمكن أن يكون الإنسان عظيما فى وجه ضربات القدر ، فمسرحية آلام كل منها هى فى نفس الوقت مسرحية تمجيدية .

صفوة القول إذن أن آلام هرقل فى « بنات تراخيس » لاتعنى ميل الشاعر لتحقير بطله ، ولكنها على النقيض من ذلك قد تؤخذ على أنها هدية من قبل الآلهة التى تزمع تخليصه من نقاط الضعف والعجز البشريين (١٧٨) . لقد سبق أن أظهر أيسخولوس فى أعماله التراجيدية كيف أن الانسان يمكن أن يحصل على المعرفة طريق الألم Pathos) (Mathos . أما بالنسبة لسوفوكليس فإن أياس وأوديب وهرقل ينبغى أن يعرفوا عذاب الهجر ويجربوا نار العزلة لكى يتمتعوا فيما بعد بالتألق السرمدى فى البعث من جديد .

إننا هنا نقدم تفسيرا جديدا لمسرحية « بنات تراخيس » على أنها برمتها تشكل عملية تأليه متكاملة ، يشترك فيها البشر جنبا إلى جنب مع الآلهة . فالآلهة يعرفون سلفا نهاية هذه العملية التراجيدية ، أما البشر جميعا ، بما فيهم هرقل نفسه ، فلا يعرفون ذلك الحدث المستقبلى ، رغم أنهم يشتركون فى مراحل السير نحوه . فالجوقة لم تدرك طبيعة عملية التأليه هذه ، رغم أنها تلعب دورا عضويا فيها وكما رأينا . ولذلك تسخر الجوقة وتقول بأن الوعد المبذول من قبل زيوس (أبيات ٨٢٤ - ٨٣٠) :

« بأنه عندما ينصرم العام الثانى عشر
بالكمال والتمام ... وبكل شهوره الإثنى عشر
ستنتهى أعمال وآلام إبن زيوس بحق .
وفعلا ... فى النهاية وصلت النبوءة مرفأ التنفيذ ،
إذ كيف من لم يعد يرى نور الدنيا
ستكون لديه أعباء مضنية أو أية معاناة ... بعد أن فارق الحياة ! ؟

ولكن هذه الكلمات نفسها يمكن أن تؤخذ على أنها إيحاء خفى بالتأليه وعبادة هرقل (Latria) بعد صعوده الأوليمبوس . لقد أدانت ديانيرا - ملكة تراخيس - نفسها وإنتحرت لأنها لم تستطع أن تدرك حقيقة أن زوجها الحبيب هرقل فى طريقه إلى التأليه (أبيات ٨٤١ وما يليه) . فمأساة ديانيرا - وكما رأينا - تكمن فى عدم الإدراك أو عدم العلم (amathia) أو الحصول على المعرفة بعد فوات الأوان (Opsimathia) . وهيالوس الشاب الصغير فى عالم تراخيس يوجد على مبعدة من إدراك طبيعة التأليه ، وسيظل على جهله هذا حتى النهاية ، مع أنه آخر من يتحدث إليهم هرقل قبل إنتقاله إلى العالم العلوى .

وهرقل نفسه موضوع التأليه يعانى مر المعاناة لأنه لم يستطع أن يدرك طبيعة وسبب عملية الألم التأليهية التى يكابدها ويقول (أبيات ١١٢٠ - ١١٢١) :

« فألمى لايسمح لى بأن أعي شيئا من
حديثك الطويل والملغز »

حقا أن هرقل قد غادر تراخيس وسط مشاعر ألم وحزن وأصدر تعليماته بشأن أمور البيت ، وكل ذلك يشى بإحساس دفين لديه بقرب النهاية (أبيات ١٥٩ ومايليه) . ولكنه سريأسر أويخاليا وتملك يولى ، وظن أن بقية عمره ستكون سعادة صافية بلا ألم . إن هرقل وهو بطل فانى يمكن أن يتمتع بكل شيء ، وبعد الموت يمكن أن يصبح ندا

للآلهة ، ولكنه طالما وجد على ظهر الأرض فى إطار عمره البشرى لايمكن أن يحصل على معرفة المستقبل . فالغيب من إختصاص الآلهة وحدهم ، ولا يشاركهم فيه كائن آخر مهما كان [١٧٩] . وهكذا فإن هرقل عندما يتحدث عن نهايته يقول بوضوح شديد أنها الموت (thanatos) على يد إمرأة (أبيات ١٠٥٢ - ١٠٦٢ - ١٠٦٣ ، ١١١٠ - ١١١١ ، ١١٢٥ ، ١٠١٣ - ١٠٣١١٠١٧ ، ١٠٣٢ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٨٥ - ١٠٨٨) . وهذه الفجوة بين الإدراك الشخصى للأمور والحالة الحقيقية لها ، أو التناقض بين الجهل البشرى المطبق والمعرفة الإلهية شبه التامة ، هى جوهر المغزى التراجيدى للتأليه ، ومفتاح الفهم الصحيح للوحدة الدرامية بالنسبة لهذه المسرحية .

ولا أدل على صدق مانذهب إليه من أن سينيكا الذى أعاد صياغة « بنات تراخيس » فى مسرحية « هرقل فوق جبل أويتا » ، حيث قدم التأليه بصورة مباشرة وجعل البطل يطالب به علنا ، قد حرم المسرحية من جوهر المأساوية والعظمة الدرامية . أما سوفوكليس فى « بنات تراخيس » فقد جعل الجهل بالتأليه من قبل الشخصيات منبعا لاينضب معينه للمعاناة والسخرية التراجيدية ، وهكذا نجد هرقل يتضرع إلى زيوس أن يخلصه من آلامه ويقول (بيت ١٠٠٣) :

« يخيل إلى أنها معجزة بعيدة المنال »

ويضيف قوله (أبيات ١٠٨٦ - ١٠٨٨) :

« وأنت ياصاعقة زيوس ... إنزلى على رأسى !
أيها الملك ... يا أبتاه زيوس !
لوح بقذائف صاعقتك وأقذف بها فوق رأسى »

وهذه الكلمات نفسها تشى ، ولو على نحو غامض ، بفكرة التأليه عن طريق الحرق بالنار ، مع أن فكرة التأليه نفسها لاتزال بعيدة عن فكر هرقل . إنه يعتقد أن تخليصه من الآلام سيتحقق بواسطة «النار» أو «السيف» (بيت ١٠١٤) . وإضافة الكلمة الأخيرة تمثل - فيما نرى - حيلة درامية من قبل الشاعر ، ويهدف بها إلى تصوير تذبذب هرقل بين « الجهل » و « الكشف » الذى هو على وشك التحقق . وليس هناك تفسير آخر لإضافة الصفة « ساخنة » (therma) التى بها ينعت الشاعر أعمال هرقل الإثنى عشر (بيت ١٠٤) .

وبوسعنا أن نطلع على مدى التخبط الذى وقع فيه نقاد سوفوكليس وهم يفسرون نهاية « بنات تراخيس » إذا ألقينا نظرة سريعة على مايطرحه لينفورث ، الذى يقول

إنه ليس هناك من سبب واضح لوجود المشهد الواقع بعد ذكر إسم نيسوس أمام هرقل (بيت ١١٤١) . فهذا المشهد - كما يقول - لايرتبط إرتباطا وثيقا بالأحداث السابقة ، ولا يمهد لما سيأتى من أحداث . فكشف الحقيقة بالنسبة للرداء المسموم يحمل إلى ذهن هرقل الرعب الماثل فى قتله الوشيك على ألسنة اللهب [١٨٠] .

وهذا التحليل للمشهد الأخير من « بنات تراخيس » لانأخذ به ، وعلى النقيض منه نرى أن نهاية هذه المسرحية يمكن أن تقارن بنهاية « أوديب فى كولونوس » على نحو أو آخر . ونجد فى « بنات تراخيس » أن هيالوس هو الذى يذكر إسم نيسوس لهرقل (بيت ١١٤١) . وهنا لابد من أن نشيد بالمهارة الفائقة التى تميز بها سوفوكليس فى ترتيب الأحداث والعناصر المأساوية ، واعطاء المعلومة المناسبة فى اللحظة المناسبة فى خلال الحدث الدرامى وتطوره . فهيالوس هو الذى فى البرولوج كان قد ذكر لأمه مكان وجود هرقل أى جزيرة يوبويا ، التى تعرف ديانيرا من النبوءات القديمة أنها المكان الذى سيشهد مرحلة حاسمة فى مصير هرقل (بيت ٧٤) . وهيالوس هو الذى يذكر والده الآن فى المشهد النهائى بنيسوس مسبب الموت لهرقل . وعندما يربط هرقل إسم نيسوس بنبوءة أخرى يدرك الحقيقة تمام الإدراك . فسماع إسم نيسوس بالنسبة لهرقل إذن يلعب دورا مماثلا تماما لوصول أوديب إلى أرض كولونوس وإدراكه أن نهايته التأليهية قد إقتربت . يشعر هرقل الآن - كما شعر أوديب فى كولونوس - أنه قاب قوسين أو أدنى من الأوليمبوس . ومن ثم تتغير مشاعره تغيرا جذريا وتتضح كافة الأمور إتضاحا كاملا . لقد كان التروى والتعقل مما يفتقده هرقل قبل أن يسمع نيسوس ، فلما سمعه صار حكيما ، عاقلا ومعتدلا فى كل تصرفاته . فهو يتحدث الآن عن الأماكن المقدسة لدى زيوس (أبيات ١١٦٦ - ١١٦٨) ، ويعترف أنه كان يعيش فى ضلال وظلام وجهل (بيت ١١٧١) ، ويتذكر الآن النبوءة القديمة ويفهم مغزاها فهما متكاملا .

من الآن فصاعدا لايفكر هرقل إلا فى إنجاز مهمته التى رسمتها الآلهة والأقدار. وقد يقال أن أوديب فى كولونوس سار على طريق التأليه على نحو أسرع ، وبثقة أكبر ، وفى وقت مبكر من المسرحية . فأوديب فى كولونوس - مثل هرقل فوق جبل أويتا عند سينيكا - يعرف منذ البداية أن مصيره الخلود الإلهى . ولكن ينبغى أن لاننسى الفارق الأساسى بين أوديب وهرقل كبطلين أسطوريين ، وهو الفارق الذى لايتيح إمكانية تمتعها بنفس الأسلوب فى التأليه . فهرقل فى الروايات الأسطورية الموروثة هو

أنموذج القوة الجسدية ، أما أوديب فهو بطل الفكر والعقل والمقدرة الذهنية التى مكنته من حل ألغاز لم يقدر عليها أحد غيره . وفى هذه النقطة يكمن الفارق الجوهرى بين عمليتى التأليه فى « بنات تراخيس » و « أوديب فى كولونوس » . ومع ذلك فمن الممكن أن نعتبر التأليه فى « بنات تراخيس » قد بدأ منذ بداية المسرحية فعلا ، وعندما شرعت ديانيرا وهيالوس وبقية التراخينيين يسألون ويبحثون عن مكان وجود هرقل . فالجوقة فى البارودوس تشير إلى العلاقة بين البطل وزيوس وتسأل ديانيرا (أبيات ١٣٩ ، ١٤٠) .

« ومن رأى زيوس ، ولو مرة واحدة ، مهملا هكذا
لأبنائه ... لايكترث . ؟

وبطريقة تتناسب مع الموقف تماما تناجى بنات تراخيس الشمس (هيليوس) التى ترى كل شيء قائلة (بيت ١٠٢) :

« ... فأنت بصيرة بكل شيء »

والسبب الحقيقى لهذه المناجاة يحتاج إلى عناية خاصة . فرب الشمس هيليوس وحده هو الذى يعرف أين يوجد هرقل (أبيات ٩٥ — ١٠٢) ، لأن الأخير أى هرقل هو نفسه الصورة البشرية لهيليوس [١٨١] . وأعمال هرقل الإثنى عشر تستمر عاما كاملا أى إثنى عشر شهراً (Mega eniauton) كما أن تقسيم هذا العام الكامل كان مسجلا على اللوح (delton) الذى أتى به هرقل من نبوءة دودونى وأعطاه لديانيرا قبل رحيله عن تراخيس فى مغامرته الأخيرة .

وترمز عبودية هرقل عند أومفالى إلى ميل هرقل — الشمس — (هيليوس الجديد) من نقطة الذروة (الأوج Zenith) نحو أفق الغروب . وكانت هذه السنة الكاملة ، علاوة على ذلك ، فترة تطهير عاد منها هرقل نقيا كامل الطهارة (بيت ٢٥٨) . وفى هذا المعنى مايفيد أن هرقل من خلال سنة العبودية هذه قد مر بعملية تطهير طقوسية . وترد فى الروايات الأسطورية الأخرى عند بعض الكتاب أن عملية التطهير هذه قد أجريت ، ولكنها لم تثمر فى المحاولة الأولى ، على يد ديفوبوس فى أميكلاى . وكان هرقل قد طلب من نيليوس فى بيلوس من قبل أن يطهره ولكن كان مطلبه دون جدوى [١٨٢] . وأكثر من ذلك أنه بعد أسر أويخاليا قدم هرقل « قرابين طاهرة » (بيت ٢٨٧) لزيوس . ويعنى ذلك أنها قرابين تطهيرية ، أى لكى « يتطهر هو نفسه من عملية القتل » ، كما ورد فى أحد التعليقات القديمة على بيت رقم ٢٨٧ المشار إليه توا .

ووفقا للتفسير الشمسى لأسطورة هرقل فإن الرداء المسموم المسحور الذى وضعه هرقل على جسده يرمز بإحراقه إلى تألق الشفق الأرجوانى المصاحب لغروب الشمس . ومن الجدير بالملاحظة أن الرداء قد إلتصق بجسد هرقل وشرع يأكل جلده بمجرد أن تعرض لأشعة اللهب الصادرة عن نيران القرابين عند رأس كينايون (أبيات ٧٦٥ – ٧٦٨ وقارن بيت ٧٩٤)[١٨٣] .

وقد أحدث وصول ليخاس مع يولى والأسيرات الأويخاليات الأخريات إضطرابا رهيبا فى عالم تراخيس ، وأدى إلى تطوير عملية تأليه هرقل . فعندما تعهد ليخاس أمام ديانيرا بأن يقدم لهرقل الرداء المسحور، يقول لها عبارة ذات مغزى هام وهى (أبيات ٦٢٠ – ٦٢١) :

« بل سأستعين بهرميس حامى الرسل
ولن أقصر قط فى المهمة الملقاة على عاتقى »

ونقع الأهمية هنا فى ذكر « هرميس » قائد الأرواح ولو بطريق التلميح لا التصريح . فهذا يشى بأن هرقل قد إتخذ الخطوة الأولى بالفعل فى عملية التأليه وعلى طريقها الطويل . أما انفجار وإشتعال جزازة الصوف التى بها غمست ديانيرا الرداء فيشكل نذيرا أو تصويرا مسبقا لنهاية هرقل عندما يرتدى هذا الثوب نفسه . وهذا الانطباع هو مايسود حديث ديانيرا ويزيد من مخاوفها (أبيات ٦٧٢ – ٧٢٢) ، ولكنها لم تقل ذلك صراحة . وهذا هو أسلوب الدراما المتقنة . ومن الآن فصاعدا لدينا عناصر ملموسة توضح بما لايدع مجالا للشك أن عملية التأليه قد بدأت بالفعل . ولكن أهل تراخيس مع ذلك ونظرا لقصور الرؤية البشرية لم يدركوا كنه مايجرى حتى هذه اللحظة . وعندما يرتدى هرقل الرداء المسحور المسموم يصبح مريضا (Noson بيت ٧٨٤) ، وهذا يعنى أنه يدخل الآن عالما جديدا لن يعود منه قط (بيت ٨٣١) .

أما الرداء المسحور المسموم فهو جزء من شعلة النار على أساس أنه مغموس فى دم نيسوس المقتول بسهام هرقل التى كانت بدورها قد غمست فى دم الهيدرا التى تنفث نارا . وهكذا فإن نار الرداء قد أتت أصلا من الهيدرا عن طريق نيسوس ، وتنتهى هذه النار بالصعود إلى قمة جبل أويتا حيث ستقام المحرقة . وفى هذه الحقيقة يكمن عنصران مهمان فى عملية تأليه هرقل . الأول هو أن المحرقة فوق جبل أويتا تمثل االتتويج الطبيعى لتطور الأحداث فى المسرحية كلها أما العنصر الثانى فهو أن هرقل يتم تأليهه عن طريق

نفس أعماله ونشاطه الإنسانى . وهذا يعنى أن عملية التأليه ناسوتية الطابع . ولعل فى ذلك ما يعد ردا غير مباشر على انتقادات لينفورث ، الذى يؤكد بأن التطور المنطق للمسرحية يتطلب « قتل » هرقل فى الرداء المسموم . ولكن ما يحدث هو نقيض ذلك تماما – بزعم لينفورث – إذ ينقل هرقل إلى محرقة جبل أويتا ، حيث سيلقى الموت بطريقة غير متوقعة على الاطلاق(١٨٤) . ومن المؤكد أن لينفورث قد ضل الطريق فى تفسيره للمسرحية ، لأنه يبدأ البداية الصحيحة عندما لم يحاول تفهم عملية تأليه هرقل ومغزاها .

يضاف إلى ذلك أن أخيلووس بأشكاله الثلاثة ، كثعبان وثور ورجل ، كان معروفا كقوة إلهية للخصوبة . وكانت عبادته كإله نهرى مرتبطة ببعض الألعاب الرياضية ، ومعروفة على مستوى كافة بلاد الأغريق ، حتى أنه صار يعتبر منبعا للمياه بصفة عامة . وعندما إنهزم أمام هرقل فقد قرنه وعروسه أى ديانيرا ، التى فاز بها هرقل كـ « بقرة صغيرة » (portis بيت ٥٣٠) وتحول القرن فى يد هرقل إلى قرن الكثرة (keras tes Amaltheas) (١٨٥) حيث قدمه إلى أوينيوس والد ديانيرا كمهر(ton gamon hendon) (١٨٦) . ولقد أخذ ذلك على أنه رمز لزيادة خصوبة الأرض التى تحسنت بالفعل نتيجة القيام بأعمال تطوير نظام الرى أى بتحويل مجرى نهر أخيلووس(١٨٧) ، ومن ثم فإن زواج هرقل من ديانيرا يعتبر بالمعايير الأسطورية ضربا من « الزواج المقدس » (hieros gamos) (١٨٨) . وكانت قد تحدثت به أرواح الموتى فى هاديس كنوع من النبوءات ، وذلك عندما نزل هرقل إلى العالم السفلى و إلتقى بملياجروس فأوصاه بأخته ديانيرا خيرا .

ونيسوس أيضا كان قوة إلهية تعادل أخيلووس ، وكان مثله يتخذ هيئة الثور والرجل ، وكان يرمز أيضا الى تدفق النهر فى هيئة فيضان عاصف . وهكذا بقتل أخيلووس ونيسوس والزواج من ديانيرا يخطو هرقل خطوات ثابتة نحو التأليه كبطل منتصر وكقوة الهية للخصوبة . وبالمثل يمكن أن نفسر قتل إفيتوس ، حيث حصل البطل بعد ذلك على خيوله ، وهى حيوانات ترمز للخصوبة والخلود . وبنفس الطريقة يمكن أن نتفهم قتل الهيدرا التى تتنفس نارا ، وكذا إرتداء الثوب الحارق والمغموس فى دم نيسوس ، والذي كانت قد حفظته ديانيرا فى وعاء برونزى منذ زمن بعيد (بيت ٥٥٦) . وهنا نتذكر الأساطير التى تتحدث عن وعاء التأليه السحرى الملئ بالماء المغلى . وكل تلك الأحداث المذكورة فى المسرحية ما هى إلا خطوات فعلية تقود البطل على طريق التأليه إلى قمة جبل أويتا حيث من هناك سيرفع إلى السماء .

كان جبل أويتا مقدسا لدى زيوس ، كما يقول هرقل نفسه فى نهاية المسرحية لابنه هيالوس (بيت ١١٩١) . كما أن زيوس يغمر هذا الجبل بالرعود والبروق (أبيات ٤٣٦ – ٤٣٧) وهو حريص على أن تظل قمته خضراء وخصبة لا تقطع أو تنزع البهائم حشائشها (بيت ٢٠٠) [١٨٩]

« أى زيوس يا من تحكم جبل أويتا وتحرس مراعيه المقدسة
سليمة لا تمسها بهيمة »

ومن المفارقات أن تفسيرنا لمسرحية « بنات تراخيس » على أنها عملية تأليه درامية متكاملة تقترب من تحليل لينفورث للمسرحية ، مع أنه لايرى فيها تأليها . والسبب الرئيسي فى أننا لا نتفق معه هو أنه يفصل ما بين المغزى التراجيدى أى المضمون ، والبنية الدرامية أى الشكل . ذلك أنه قد حصر إهتمامه فى العرض المسرحى . لقد ذكر إسم جبل أويتا مرارا وتكراراً فى المسرحية (أبيات ٢٠٠ – ٢٠١ ، ٤٣٦ – ٤٣٧ ، ٦٣٥ ، ٨٠١ – ٨٠٢ ، ١١٩١) . وهو مايثير – فى رأى لينفورث – السخرية ، وهذا صحيح ولكننا نراها سخرية من عجزا أهل تراخيس عن إستيعاب عملية التأليه وشيكة الوقوع ، والتى تنبأت بها النبوءات القديمة . ومن ثم فلا يمكن أن تستهدف السخرية بالمسرحية فكرة التألية نفسها كما يظن لينفورث[١٩٠] . ولقد ظن كيمريك أيضا أن فكرة الحبور والسرور (chara)الواردة بكثرة فى المسرحية فكرة مخادعة ومضللة . ونحن هنا أيضا نرى أنه لوكان هناك سخرية فهى من قصور الفهم لدى أهل تراخيس ، ونرى أن فى فكرة السرور إيحاءً خفياً بالتأليه على أنه (أبيات ١٢٦٢ – ١٢٦٣) فرح ومرح ، وهذا ما أحس به هرقل فى نهاية المسرحية . فأمر إبنه بتجهيز المحرقة وأعد نفسه لها . والا فكيف نفسر تشوق هرقل الحار لكى يموت فوق جبل أويتا ، وليس على رأس كنيايون(بيت ٨٠٢) ؟

لقد أمر هرقل بإعداد المحرقة من خشب البلوط المقدس لدى زيوس (بيت ١١٦٨) ، ومن شجر الزيتون (agrion elaion) الذى كان هرقل قد أدخله إلى بلاد الأغريق ، والذى تصنع منه أكاليل المنتصرين فى الألعاب الأوليمبية[١٩١] . وأمر هرقل أيضا هيالوس قائلا (بيت ١١٩٨ – ١١٩٩)

« خذ شعلة متوهجة من خشب الصنوبر
وأضرم النار بها فى هذه الاخشاب »

وعمدا يضيف الشاعر أشجار الزيتون « البرية والقوية » (arsena...agrion elaion) أبيات ١١٩٦ – ١١٩٧) . يعلل جيب هذه التسمية بأنها تعبير عن قوتها وصلابتها .

ولكن هناك حقيقة أخرى ، وهى أنه كان هناك معتقد لدى الشعوب البدائية والهند أوروبية يقضي فى حالة إعداد محرقة مثل محرقة هرقل بأن يُنظر إلى إحدى القطع الخشبية على أنها المذكر وهى هنا « شجر الزيتون البرى » (agrion elaion) ويُنظر للثانية على أنها موءنث ، وهى هنا شجرة البلوط (peuke) . وفى إطار هذا المعتقد كانت النيران تشعل على نحو طقس بفتح ثغرة فى شجرة البلوط بواسطة غصن من أغصان الزيتون[١٩٢] . صفوة القول ان لغة الشاعر فى هذه الفقرة تدل على أن تأليه هرقل فوق محرقة جبل أويتا كان تألية البطل المنتصر والقوة الإلهية جالبة الخصوبة[١٩٣] .وهى عملية أشرف عليها زيوس رب الرعد نفسه (بيت ٤٣٧) .
و وردت العبارة التالية عند أبوللو دوروس : « يقال إنه عندما كان هرقل يحترق فوق المحرقة رفعته سحابة مصحوبة بالرعد إلى السماء . [١٩٤]

وفى بيت ١١٠٥ يقول هرقل :

« أنا المدعو إبن أفضل الأمهات »

ويؤكد بولاك (Bollack) أن الأم المقصودة هنا ليست تلك التى ولدته – أى ألكمينى – وإنما زوجة زيوس ومليكة السماء هيرا ، الأم الأمثل والأكمل ، والتى يدين لها هرقل لا بالمولد الذى أنكرته وحاربته ، وإنما بالأسم « هيراكليس » (– مجد هيرا)[١٩٥] . وعليه فإن كلمة « المدعو » (onomasmenos) فى هذا البيت لها معناها الخاص . ومن ثم فالبيت يمكن أن نترجمه « أنا من أخذ إسمه من افضل الامهات » أو « أنا من يقال لي مجد– هير» وفى البيت التالي ١١٠٦ ترد كلمة audetheis وهى تعد مرادفة للكلمة السابقة . كل ما هنالك أن إسم الفعول الماضى البسيط – وهو الشكل الذى إتخذته هذه الكلمة الثانية– يشير إلى حدث وقع وإنتهى أمره . أما إسم المفعول المضارع التام فى الكلمة السابقة فيشير الى حقيقة واقعة ومكتملة ولا زالت ماثلة أمامنا بأثارها . فهرقل هنا يشير إلى أصله الإلهى الذى يعود إليه الآن حين يرحل عن الحياة الدنيا . إنه الآن وقد إكتشف حقيقة مصيره التأليهى يعتبر نفسه إبنا لأبوين سماويين قد حلاّ محل أبويه الأرضيين . إنه الآن إبن هيرا من زيوس ، لا إبن الكمينى من أمفريتريون .

يضيئ ذكر إسم نيسوس عقل وفكر هرقل ، ويذكره بالنبوءات القديمة التى كان قد أهملها أو أساء فهمها . وعلاوة على ذلك نتذكر نحن أيضا وجود الآلهة خلف كل صغيرة وكبيرة فى هذه المسرحية ، أو وراء كل مرحلة من مراحل عملية التأليه . ومن ثم

فإن المشاهد النهائية فى المسرحية جزء عضوى لا يتجزأ من الحدث الدرامى ، بل إن كل ما سبقها قد جاء ليمهد لها تمهيدا فنيا متقنا . فهرقل يدرك بوضوح كامل الآن أن تلك هى نهايته اللائقة به (بيت ١٢٥٥ - ١٢٥٦ ، ١٢٦٢ - ١٢٦٢) وهو يواجه الآن بروح « رواقية » - ان صح التعبير - مرضه (بيت ١٢٦٠ - ١٢٦٢) ، ويأمر هيالوس بإعداد محرقة (بيت ١١٩٩ - ١٢٠١) . يفهم هرقل الآن أن مجده باق بلا نقصان ، وأن نبوءات الآلهة ستتحقق ، وأنه يموت معززا مكرما . وهو يتوق الآن إلى أن يجمع حوله كل أفراد أسرته كما لو كان يودعهم الوداع الأخير (بيت ١١٤٧ وما يليه) ، وهو يقنعهم أنه بين يدى أبيه زيوس رب الأرباب ، ويصدر لكل منهم التعليمات الخاصة به والنصائح المتعلقة بموقفه من الحياة وكافة الأمور (أبيات ١١٤٩ - ١١٥٠) . وهو لايذكر ديانيرا قط وكأنه يشعر بالخزى لما فاه به لسانه من كلمات مريرة فى حقها ! ولعل صمته بالنسبة لديانيرا يذكرنا بإنسحابها هى نفسها فى صمت إلى داخل القصر لتنتحر .

ويدعم موقف هرقل من يولى وجهة نظرنا ، فقبل بيت ١١٤١ كان هرقل يعانى مر المعاناة من آلام الرداء المسموم مما جعله يبدو غير رحيم بإبنه حتى أنه قال له (أبيات ٧٩٧ - ٧٩٨) :

« أقبل على ، لا تهرب منى ومن مصيرى ،
حتى لو كان عليك أن تشاطرنى الموت نفسه »

ويحاول بعض النقاد أن يعللوا هذه القسوة وعدم الإكتراث قائلين بأن هذا العنصر موجود فى مصادر سوفوكليس التى إستقى منها موضوعه . ولكننا على النقيض مما يزعموا نرى أن سوفوكليس قد أدخل هذا العنصر على الأسطورة ، لأننا لا نجده فى أية رواية قديمة له . حتى أن سينيكا نفسه ، وهو ماهو عليه من سعة الاطلاع و الإلمام بالأساطير ، لا يذكر شيئا عنه . وكما يتضح من مسرحيته « هرقل فوق جبل أويتا » أبيات (٧٧٥ - ٨٤١) . بالنسبة لسوفوكليس - كما يقول كيتو الذى عجز هو أيضا عن رؤية التأليه فى المسرحية - ليس هرقل بالأب الحنون [١٩٦] . ولنا ملاحظات على هذا الرأى ، أولها أن أى انسان يعانى ما يعانيه هرقل من آلام الحرق لا يمكن أن نطلب منه الظهور على حقيقته الكاملة والثابتة . كما أن هرقل ليس انسانا عاديا ، بل هو بطل إله يصارع فى المقام الأول آلامه الذاتية . أما الملاحظة الثانية فهى أن عملية التأليه قد بدأت ، إلا أن بطلها كان لا يزال بعيدا عن أن يفهم كنه ما يجرى . يضاف إلى ذلك

أن عملية التأليه نفسها مفعمة بالآلام والإختبارات والمحكات الصعبة . إننا نرى أن قسوة هرقل مع إبنه هيالوس وزوجته ديانيرا – فيما قبل بيت ١١٤١ – قصد بها إظهار جهل البطل بطبيعة مصيره ومسيرته نحو التأليه . أما صرخاته الحارة المتكررة دوما من أجل أن ينتقم لنفسه ممن هم حوله ، إنما هى تأكيدات من قبل الشاعر لحقيقة أن البطل قد ضل فى مفهومه الخاطئ لما يعانى ، وهذا سر مأساته كما سلف أن بيّنا .

على أية حال عندما سمع هرقل إسم نيسوس (بيت ١١٤١) أصدر إلى ابنه هيالوس أمرين ، يتعلق الأول بإشعال النار فى المحرقة التى سيوضع هرقل فوقها ، ويختص الثانى بزواج هيالوس من يولى . ويرفض هيالوس تنفيذ كليهما معبرا عن إمتعاضه ونفوره . ولكن هرقل كان قد ألزمه منذ البداية بقسم غليظ أن ينفذ رغباته الأخيرة . وهذا يعنى أن هرقل نفسه كان يشك فى أمر قبول إبنه (بيت ١١٨١ وما يليه) ، بل إنه هدد هيالوس إن لم ينفذ الأمرين بأن روحه ستطارده من العالم السفلى وستلاحقه باللعنة (بيت ١٢٠١ – ١٢٠٢) . ويقول إن اللعنة الأبوية كلعنة الآلهة (theon ara بيت ١٢٣٩) . وفى البداية لم يستطع هيالوس ان يصدق ما يسمع (بيت ١٢٠٣) ، ولكنه فى النهاية يعبر عن أحاسيسه ويقول (أبيات ١٢٠٦ – ١٢٠٧) :

« أية أعمال هذه التى تأمرنى بها يا أبتاه ! ؟
أأكون قاتلك ومرتكب وزر سفك دمك ! ؟ »

وهنا فقط يتنازل هرقل بعض الشيء ويقبل أن يشترك هيالوس بالعون فقط فى قطع الأخشاب وإعداد المحرقة (أبيات ١٢١١ – ١٢١٦) التى سيشعلها فيلوكتيتيس (أو أبوه بوياس فى رواية اسطورية أخرى) [١٩٧] . وجدير بالملاحظة هذا التحول ذو الأهمية الفائقة . هرقل . الأبطال ولأول مرة يتنازل بناء على رغبة إبنه . فهذا يعنى أن هرقل تتملكه الآن مشاعر الأبوة و الانسانية تجاه إبنه المعذب . أو بعبارة أخرى لقد دخل هرقل الآن عالم الإدراك والسماح الإلهيين.

ونعتقد أن الأمر الخاص بإشعال المحرقة ينبغى ألا نعتبره وحشيا فهيالوس هو أصلح من يقوم بهذا العمل . ويحثه هرقل حثاً أبوياً على أن يقدم بشجاعة على إتمام هذا الواجب الثقيل والكريه (أبيات ١٢٠٠ – ١٢٠١) . وبإعداد المحرقة سيصبح هيالوس – كما يقول هرقل (أبيات ١٢٠٨ – ١٢٠٩) – « الدواء الناجع والطبيب الوحيد لعلاج مصائبى » .

وهنا تبرز من جديد نقطة تناقض واضحة بين هرقل الذى يدرك الآن تمام الادراك كنه مصيره التأليهى ، وهيالوس الذى يمثل بقية أهل تراخيس ككل ولا يزال يجهل طبيعة عملية التأليه ، ويظل للنهاية على جهله هذا (أبيات ١٢٦٦ - ١٢٧٤) . ولقد نجح بقاء هيالوس إلى جانب هرقل حتى نهاية المسرحية فى تصوير هذا التناقض دراميا وهو تناقض بين الجهل والمعرفة من جهة ، وبين هرقل قبل وبعد (بيت ١١٤١) من جهة أخرى . ويظهر هذا التناقض بين هاتين الشخصيتين بوضوح فى كلمة « الرفض » (phthonesis بيت ١٢١٢) وكلمة « القيام بإعداد » (pleroma بيت ١٢١٣) المستخدمتين على لسان كل من هيالوس وهرقل على التوالى . فهيالوس يجهل أن هرقل عن طريق أعماله وتضحيته بنفسه فوق المحرقة التى ستحرق طبيعته الآدمية قد أصبح كائنا فوق مستوى البشر العاديين ، ولن يلتقى مع سائر الموتى الفانين ، ولكنه سيصعد الأوليمبوس .

وكان إبن الملك فى العادة هو الذى يحل محل الأب فوق المحرقة لدى الشعوب الشرقية فى طقوس صور وطرسوس غيرها من المدن الفينقية (١٩٨) . ومن ثم أمر هرقل إلى هيالوس لكى يعد المحرقة وأن يتزوج يولى يمثل بقية من بقايا هذه العادات والطقوس الشرقية القديمة فى الأسطورة والمسرح الإغريقيين (١٩٩) . ومن ثم ربما يعنى هذا أن سوفوكليس كان يعتقد فى الاصل الشرقي لأسطورة هرقل الاويثية أي حرقه فوق محرقة على قمة هذا الجبل . وفي النظرية الشمسية يفسر اسم يولى على أنه يعنى « السحابة البنفسجية » (Fiole) التى ستتزوج بهيالوس « الشمس الطالعة » (Hyllus) وهو إسم قريب صوتيا من هيليوس (Helios) إله الشمس الاغريقى ،وذلك بعد غروب الشمس الاكبر أي هرقل المحترق.

ولنتناول الآن الأمر الثانى الصادر من هرقل إلى هيالوس أى زواج الأخير من يولى (٢٠٠) .وفى الروايات الأسطورية نجد إختلافا بهذا الشأن . فهناك رواية تقول أن هرقل فى الأصل طلب يولي لنفسه ، وهذا ما اتبعه سوفوكليس في « بنات تراخيس » ولكن هناك رواية أخرى تقول أن هرقل طلبها لإبنه ، وذلك ما ورد فى التعليقات القديمة على بيت ٣٥٤ من « بنات تراخيس » . وعلى أية حال يوجد شاهد أثرى يثبت أن عشق هرقل ليولى كان مشهورا على مدى واسع فى الفن الاغريقى منذ القرن السادس (٢٠١) . بل إن هذا العشق كان موضوع ملحمة « فتح أويخاليا » ورواية أسطورية تنسب إلى فيريكيديس (٢٠٢) . ولكن التاريخ يذكر هيالوس ويولى كآباء للسلالة الدورية أو الهيلليس (Hylleis) . ومع ذلك فقد كان بوسع سوفوكليس أن

يهمل هذه الجزئية التفصيلية لوكانت بغير معنى بالنسبة للحبكة الدرامية فى مسرحيته ، ويعتقد جيب بأن الشاعر أدخل هذه الواقعة فى مسرحيته بحكم الضرورة ، أى حتى لا يخالف الروايات الأسطورية المتوارثة وحتى يتفق مع حقائق التاريخ التقليدى ولكن ليس لأسباب درامية (٢٠٣) . ولوكان هذا صحيحا لنفذه سوفوكليس فى صمت وهدوء ، ولمر علينا دون أن نعيره إنتباها ، ولكن الذى يحدث فى المسرحية هو نقيض ذلك تماما . فسوفوكليس حريص على إبراز هذا الأمر ولذا جعل هيالوس ينفر ويشمئز ، ويرفض تنفيذ ما يأمره به أبوه . فهو أى هيالوس يعتبر يولى سبب موت أمه وسبب مصائب أبيه ، ومن ثم فهو يفضل الموت على الزواج بها (أبيات ١٢٣٦ - ١٢٣٧) . وهو يعتقد بأن زواجه من يولى لا يتفق وما عهد عنه أى البر بأمه وأبيه وإخلاصه لأسرته (بيت ١٢٤٥) . أما هرقل ، الذى يتنازل فى موضوع إشعال المحرقة ، يظل على إصراره الصلب وصرامته الشديدة ازاء زواج هيالوس من يولى . وكل هذا يعنى أن الشاعر قد أدخل هذا الحادث إلى المسرحية عن عمد ويريد به تحقيق أهداف درامية مرصودة .

ويظن بعض النقاد أن هرقل يظهر هنا فى صورة سيئة وكأنه التجسيد الحى للأنانية الكريهة ، لأن كل أفكاره تدور حول نفسه فقط . ويقولون إنه مصر على أن يحتفظ بيولى - بأية طريقة كانت - فى إطار الأسرة متجاهلا مشاعر هيالوس نفسه . إنه الأب الطاغية (pater familias) الذى يخلو قلبه من أية بادرة للحنان الأبوى ، ولا يعرف من الأبوة إلا إصدار الأوامر (بيت ١١٧٨) (٢٠٤) . ويقولون أيضا ان أمر هرقل هذا بزواج هيالوس من يولى قد فرض على هيالوس فرضا لأنه قد إلتزم به كرها بقسم مسبق يدخل فى باب الإبتزاز ، ويصم هرقل بالعار ، ويعكس الى أى مدى إستشرى «المرض» وسيطر على فكر هرقل . هذا ما يلمح إليه هيالوس بقوله (بيت ١٢٤١) :

«يا ويلتى ! حالا - كما يبدو لى - ستظهر جليا أعراض مرضك»

ويستنبط الدارسون من كل ذلك أن هرقل فى علاقته مع الآخرين لا يعبأ بشيئ سوى نفسه . حتى أنه يعتبره أمرا ينتقص من قدره ومجده أن تتزوج يولى من أى شخص آخر من البشر الفانين .

ولكن نوروود (Norwood) قد وضع يده على التفسير الصحيح لهذا الأمر ، وقال إنه يمثل تصحيحا رمزيا للخطأ الذى إرتكبه هرقل فى حق ديانيرا (٢٠٥) . لقد

أثبتت الأحداث أن العمل السحرى أى الرداء المغموس فى دم نيسوس كان فعالا ، و أن كلمات هذا الكنتوروس (أبيات ٥٧٥ – ٥٧٧) قد صدقت إذ قال :

« فسيكون هذا بالنسبة لك دواءً سحريا ناجعا
تعالجين به قلب هرقل حتى لا تقع عيناه وقلبه
فريسة لحب إمرة أخرى بعدك

وها هو هرقل يتنازل عن يولى إلى إبنه هيالوس ، وهو الذى كان شغوفا بها ومتلهفا عليها وأشعل الحرب الضروس من أجلها . إنه يتنازل عنها لمن هو أصغر منه ، وأكثر إستحقاقا لها . ولعل فى ذلك ما يعنى أن هرقل قد أدرك فى النهاية أن ديانيرا كانت بالنسبة له الزوجة لأنسب . وكل ذلك يأتى فى خاتمة المسرحية كإجابات درامية غير مباشرة على تساؤلات ديانيرا اليائسة فى مطلعها ، إذ تقول (أبيات ٥٤٧ – ٥٥١) :

« إننى أرى زهرة شبابها (يولى) تونع ،
بينما يذبُل شبابى ، يذوى جمالى ويقلع
وعين الرجال تعشق قطف زهور الجمال اليافع
وتتحاشى الذابل من الزهور»

ويوافق باورا بصفة عامة على هذا التفسير ، ويقول بأن أمر هرقل لابنه هيالوس بالزواج من يولى يظهر على نحو مفاجئ ميول هرقل نحو الرقة والحنان والعدل[٢٠٦] ، وكلتاهما بريئة براءة تامة . بل إن يولى قد خسرت كل شيء حتى هرقل عشيقها . ومن العدل إذن أن تتلقى تعويضا ما[٢٠٧] أوكما يرد فيما بعد عند سينيكا فى « هرقل فوق جبل أويتا » (بيت ١٤٩٤ – ١٤٩٦) .

« فلتجد فيك عوضا عن كل مصائبها ،
دعها تنعم بحفيد جوبيتر وإبن هرقل ،
ودعها تلد لك ما قد تكون حملته منى »

وكما أن البنيان الأسرى قد تفسخ بسبب عشق هرقل ليولى ، فإنه لمن العدل والحق أن تستعيد هذه بعض تماسكها بزواج يولى من هيالوس[٢٠٨] .

نرى أن سوفوكليس قد قصد بالتركيز على موضوع زواج يولى من هيالوس عقد مقارنة درامية ذات مغزى واضح بين هرقل ، الراغب فى قتل ديانيرا بيديه والنادم على أنها ماتت قبل أن يحدث ذلك من جهة ، وبين هرقل الذى يصر الآن على زواج إبنه من يولى عشيقته السابقة والفتاة الجميلة من جهة أخرى . وكان هذا التغيير فى

موقف هرقل إحدى نتائج سماعه لإسم نيسوس وإدراكه لمصيره التأليهى. وهكذا فإن تنازل هرقل عن يولى لهيالوس يعد بوسيلة الرمز الدرامى اعتذارا من قبله لديانيرا الميتة ، وتبرئه لها مما قد نسب اليها. ولعل صيغة الجمع فى بيت رقم ١١٤٥ تعنى إشفاقا مبطنا منه على مصير زوجته الراحلة.

ومع ذلك فإن الأمر الثانى كالأمر الأول يعد غريبا وفظيعا إذا فسرناه تفسيرا عاديا بمعايير البشر البسطاء ، ولكن هرقل فى حالته الراهنة ليس من هوءلاء ، وينبغى ألا نحكم عليه بمعاييرهم ، ولابد لأوامره الصادرة فى نهاية المسرحية من ان تأخذ صفة الغموض الإلهى.

ودعنا فى الصفحات الباقية من هذه المقدمة نوجز طبيعة هرقل المؤله فى« بنات تراخيس ». فهو فى هذه المسرحية هرقل التراث الأسطورى التقليدى كما عرفه سوفوكليس. إنه إبن زيوس (أبيات ١٩. ١٤٠ ، ٥١٣ ، ٥٦٦ ، ٦٤٤ ، ٧٥٣ ، ٨٢٦ ، ٩٥٦ ، ١٠٨٨ ، ١١٠٦ ، ١١٤٨ ، ١١٨٥) من الكمينى (أبيات ١٩ ، ١٨١ ، ٦٤٤ ، ١١٤٨). إشتق إسمه من إسم الإلهة « هيرا » (بيت ١١٠٥) وإن كانت قد طاردته ولاحقته بالعداوة منذ أن ولد ، وكانت وراء فرض يوريسثيوس الأعمال الاثنى عشر عليه (أبيات ١٠٤٨ – ١٠٤٩). ومدينة طيبة هى مسقط رأس هرقل ومقر إقامته الأولى (أبيات ١١٦ ، ٥١٠ – ٥١١). ومع ذلك فإن أبيات ١٦٢ – ١٦٣ يمكن أن تؤخذ كإشارة إلى الرواية الأسطورية الأخرى المشهورة لدى الدوريين ، وفحواها أن أرض شبه حزيرة البلوبونيسوس (= المورة) قد وزعت بين أبناء هرقل :

« أحاطنى علما كيف سيقتسم أبناؤه فيما بينهم أنصبتهم من الميراث
فى أراضى أبيهم..... »

وليس هناك مجال للشك فى أن هرقل « بنات تراخيس » هو إنسان. فديانيرا تقول عنه أنه رجلها (أبيات ٥٥٠ – ٥٥١) ويتحدث عنه قائد حاشيته بأنه الرجل والوالد (بيت ١٠١٨) ، ويعتبره يوريتوس « الرجل العبد » (بيت ٢٦٧). أما هرقل فيعتبر نفسه أيضا رجلا (بيت ١٢٠١ – ١٢٠٢ – ١٢٥٦) مجيدا (بيت ١٩) دمرته عواطفه (بيت ٤٨٨ – ٤٨٩) ، بل – كما تقول ديانيرا – « ليس بين البشر من عشق النساء أكثر منه » (بيت ٤٥٩ – ٤٦٠).

أما بالنسبة لأفعال هرقل الوحشية فى المسرحية فإننا نرى أنها لا تختلف عن المفهوم الاغريقى التقليدى للبطولة (heroismos) ، فالبطل (heros) الاغريقى كان قادرا ليس فقط على فعل الخير (euergetes) للأهل و الأصدقاء ، ولكنه أيضا كان نشيطا فى انزال الضر (epiblabes) بالأعداء(٢٠٩) . ومن ثم فإن هرقل قاتل إفيتوس وليخاس ، والذى طلب يولى عشيقة له ودمر مدينة أويخاليا وسواها بالأرض من أجل الحصول على هذه العشيقة عنوة ، ثم كان قاسيا مع فلذة كبده هيالوس عند رأس كينايون (أبيات ٧٩٧ وما يليه) حتى أنه هدده إن لم ينفذ أوامره (أبيات ١٢٠١ – ١٢٠٢ ، ١٢٣٩ – ١٢٤٠) . هرقل الذى كان يود أن يقتل ديانيرا بيديه ، هرقل مرتكب هذه الأفعال العنيفة والوحشية هو البطل صاحب القدرة على إلحاق الضرر بالناس فهذا أحد جانبى البطولة .

أما الجانب الآخر، جانب الخير فهو أيضا واضح تمام الوضوح فى المسرحية ، فهرقل هو منقذ (soter)ديانيرا ، التى منذ مطلع المسرحية تنتظر وصول هرقل – مع صويحباتها بنات الجوقة – فى شوق ولهفة وحنين دامع وحزين. وهرقل هو فاعل الخير (euergetes)بالنسبة لأهل تراخيس جميعا (أبيات ١٩٣ – ١٩٩) بل ولكل بلاد الأغريق (أبيات ١١١٢ – ١١١٣ وقارن ٦٣٣ وما يليه و١٠١٠ – ١٠١١ ، ١٠٦٠) .
وفى هذه المسرحية أيضا يقدم لنا سوفوكليس هرقل قاهرا لكل شر (Apallaxikakos)بفضل أعماله الإثنى عشر. بل ويوحى الشاعر بهذه الأعمال الاثنى عشر فى ثنايا كلامه عن النبوءات إذ يقول (أبيات ٨٢٤ – ٨٢٥) على لسان الجوقة :

« ثبت صدق الكلمة الربانية ، التى جاءتنا منذ زمن بعيد فى نبوءة تقول بأنه عندما ينصرم العام الثانى عشر ... ستنتهى أعمال وآلام إبن زيوس »

ولكنه مع ذلك لا يذكر الأعمال لاثنى عشر كلها بل يذكر فقط ما يلى :

١ – أسد نيميا (أبيات ١٠٩١ – ١٠٩٤)

٢ – هيدرا ليرنا (بيت ١٠٩٤)

٣ – مغامرته مع الكنتوروس (أبيات ١٠٩٥ – ١٠٩٦) . وهى ليست من الأعمال الإثنى عشر

٤ – خنزير إريما نثوس (بيت ١٠٩٧)

٥ – الكلب كيربيروس (بيت ١٠٩٨)

٦ – التفاحات الذهبية (أبيات ١٠٩٩ – ١١٠٠)

أى أن الشاعر لا يذكر خمسة من الأعمال الإثنى عشر، وهذا لا يعنى أنه كان يجهل بقية الأعمال . ولتذكر أنه فى إشارته للأعمال يقول – على لسان هرقل – أنها « من بين أعمال أخرى » (بيت ١١٠١) . وينبغى ألا نعطى أية أهمية للإختيار والترتيب الذى وردت بها هذه الأعمال المذكورة ، لأن سوفوكليس ليس باحثا فى الميثولوجيا ، ولكنه بالدرجة الأولى شاعر مبدع لا يهمه اصدار قائمة مطولة وجوفاء تضم كل أعمال بطله هرقل – فلقد ترك ذلك الشاعر الفيلسوف الرومانى سينيكا فى مسرحية « هرقل فوق جبل أويتا » – ولو فعل سوفوكليس ذلك لأفسد رونق الفن الدرامى المتقن .

وعلى أية حال فإن هرقل فى « بنات تراخيس » يظهر منقذا للآلهة ، لأنه إشترك فى معركة العمالقة (Gigantomachia) أبيات ١٠٥٨ – ١٠٥٩) . وهو فى المسرحية أيضا بطل محارب دائم الحملات والانتصارات فى كل أرجاء الدنيا (أبيات ١٠٦٠ – ١٠٦١) بل إن كل أعماله ومغامراته كانت تهدف إلى خير الانسانية جمعاء (أبيات ١٠١١ – ١٠١٣) .

ويؤله هرقل فى كل عمل من أعماله تلك كبطل قاتل للوحوش ، ومن ثم منقذ للسلالة البشرية ، وناشر للعمار فى الدنيا ، ومؤسس الأمن والسلام . وفى بلاد الاغريق القديمة كان كل من يساهم فى رخاء البشرية – بل وفى الحفاظ حتى على الأشياء النافعة للناس – ينظر إليه على أنه يتمتع بطبيعة إلهية [٢١٠] .

لكن السمة البارزة فى شخصية هرقل بالمسرحية هى سمة البطولة الحربية والشخصية العسكرية . فهو يمسك بيده أسلحته التقليدية أى القوس والسهام (lonchas , bele) و الهراوة (rhopalon أبيات ٢٦٥ – ٢٦٦ ، ٥١٢ ، ٨٥٦) . ويذكر فى المسرحية لقب من ألقاب هرقل العسكرية وهو « المحارب » (promachos بيت ٨٥٦) وهى كلمة لا ترد عند سوفوكليس إلا هنا (hapax legomenon) . كما أن نداء الجوقة لآريس إله الحرب (بيت ٦٥٣) بمناسبة عودة هرقل الظافرة يدعم شخصية هرقل الحربية . إنه بطل ليس قادرا على تحطيم كل الشرور والوحوش فقط (بيت ٧١٦) ، ولكنه أيضا يقهر حتى الآلهة (بيت ٧١٤ – ٧١٥) .

يلقب هرقل فى المسرحية أيضا بلقب « جالب النصر (nikephotor بيت ١٨٦) وهى كلمة لا ترد سوى مرة واحدة فى كافة أعمال سوفوكليس . ويسمى هرقل فى المسرحية كذلك « البطل الذى لا يقهر » (anikatos بيت ١١٠٢ قارن ٤٨٨ ، ٧١٥ – ٧١٦) . تصاحب هرقل دوما قوته التى تهب النصر لأتباعه ومناصريه .

وأمامنا دليل، ملموس على قوة هرقل الحربية، وقدرته العسكرية، وانتصاراته الدائمة. ونعني طابور الأسيرات الأويخاليات على المسرح (en to phanero).

وليست الهراوة التى يمسكها هرقل فى يده سلاحا للنصر فقط بل هى أيضا رمز الخصوبة. فبالاضافة الى الشخصية الحربية تبرز فى المسرحية شخصية هرقل كإله الخصوبة والرخاء. فهو الذى قتل أخيلووس ونيسوس ليحصل على قرن الكثرة وعلى يد ديانيرا. وقتل إفيتوس ليستولى على خيوله، مما يذكرنا بما يرد فى الأساطير عن استيلائه على قطعان جيريون وجلب التفاحات الذهبية، وغيرها من الأعمال التى ترفعه الى مصاف آلهة الخصب.

صفوة القول أن هرقل يؤله فى «بنات تراخيس» بكل عمل يعمله، وفى كل كلمة ينطق بها أو تقال عنه، وهذا ما يجعلنا نعتبر المسرحية كلها من أولها الى آخرها عملية تأليه كبيرة ومتدرجة.

ويصل الأمر إلى حد عبودية هرقل لدى أومفالى تأخذ طابع المهمة الإلهية التى فرضها الأرباب على هرقل لأن يوريتوس ملك أويخاليا ليس إلا سببا غير مباشر (metaitios بيت ٢٦٠) وزيوس هو السبب الحقيق والفاعل (praktor بيت ٢٥١). ولقد عاد هرقل من فترة عبوديته هذه طاهرا (hagnos). ومن ثم فإن أسر مدينة أويخاليا الذى نجم عن هذه العبودية هو أيضا ذو طابع إلهى أو حتى بطولى. فهو عمل لم يتم بالخداع والغدر وإنما كإنجاز بطولى. وأسيرات الحرب هن فى المستقبل كاهنات معبد هرقل بعد تأليهه (ابيات ٢٤٤ - ٢٤٥) :

« إنهن الأسيرات اللاتى اصطفاهن
هرقل غنيمة لنفسه وقرباناً للآلهة

وعندما يرتدى هرقل الرداء المسحور ويحترق أمام مذابح زيوس وهو يقدم القرابين فإنه بذلك يدخل المرحلة النهائية لعملية التأليه، التى ستتوج بمحرقة جبل أويتا. وكما ضحت ديانيرا بنفسها على مذبح الحب، فإن هرقل يقدم نفسه الآن قربانا على المحرقة لخير السلالة البشرية كلها، والتى يرمز اليها بأهل تراخيس البسطاء. ويكمل الشاعر صورة هرقل كقربان يقدم نفسه للتضحية وهو يزأر كالثور من شدة الألم (bru-chomenos بيت ٨٠٥ و bruchato بيت ٩٠٤)، وهذا ما إحتفظ به سينيكا فى «هرقل فوق جبل أويتا» (بيت ٧٩٨ - ٨٠٠) إذ يقول

« وكالثور المطعون بالبلطة المزدوجة يهرب منها ، وهو يحمل
الجرح والسلاح فى نفس الوقت. هكذا صار هرقل الذى ملأ المعابد
المرتجفة بخواره الهائل »

ومن أول بيت فى المسرحية وحتى آخر بيت لا ينسى أحد أن هرقل ليس إنسانا عاديا. نفسها نجح سوفوكليس فى أن يقول كل ما يريد أن يقوله عن التأليه دون أن يقدم عملية التأليه نفسها على المحرقة فوق جبل أويتا أمام الجمهور (Cotam populo). و ليس السبب في ذلك أنه من الصعب تقديم هذا المشهد على المسرح فى إطار امكانيات المسرح الأغريقى المحدودة . ولكن الشاعر نفسه هو الذى تعمد ألا يشير صراحة إلى التأليه ، ويبدوكما لو أنه لا يرغب فى أن يضمن مسرحيته هذه الفكرة . وتلك قمة فى الفن السوفوكلي والحبكة الدرامية . لأن التأليه على هذا النحو الدرامى غير المباشر يصبح أكثر تأثيراً وبقاء فى النفوس . وما كان المتفرجون سيعرفون أكثر مما عرفوا فعلا ، لو أن الشاعر أطنب وأسهب فى الحديث عن تأليه هرقا . بل إن ذلك لو حدث لكان كفيلا بتدمير المغزى التراجيدى الذى أراده سوفوكليس لتأليه هرقل . وهذا ما حدث بالفعل فى مسرحية سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » حيث أفسدت المباشرة .

وعملية التأليه فى « بنات تراخيس » ذات جانبين : أحدهما انسانى والآخر إلهى ، ويظهر الحانب الأول من أن التراخينيين جميعا – كل بطريقته الخاصة ووفق درجة الأهمية – يشاركون فى عملية التأليه . وتظهر ناسوتية التأليه فى شخصية هرقل نفسه فهو مخلوق بشرى ، إكتسب الألوهية بفضل أعماله الخارقة وآلامه التى لا تطاق. إنه إنسان – بطل فى طريقه لأن يصبح إلها . وهوكإنسان بطل تحميه دائما قوة إلهية ما ، فرة يقف بجواره آريس (بيت ٦٥٣) ، ومرة أخرى الربة أثينة (بيت ١٠٣١) ، ومرة ثالثة ديونيسو (بيت ٥١٠) ، أما فى كل مرة وعلى الدوام فزيوس هو الذى يحميه ، بل وتجتمع الآلهة كلها لتحميه فى بعض الأحيان « أبيات ١١٩ – ١٢١ ».

وهرقل هو إبن زيوس ، هذه حقيقة مؤكدة ، ويؤكدها الشاعر مرارا وتكراراً ، وتبرز بصفة خاصة فى بيت ٨٢٦ (to Dios autopaidi) فهذا الإسم (autopaidi) لم يرد فى أى عمل آخر عند سوفوكليس (hapax legomenon) ، وله ثقل خاص جاء من اضافة المقطع auto (= نفس) للكلمة البسيطة paidi = إبن . ويظهر زيوس فى « بنات تراخيس » « طارداً للشر » (alexikakos) ، « ومقصد الضارعين» (araios)

« وراعية الأسرة » (herkeios بيت ١١٨٥) أو حامى المنزل (hephestios) « وملاذ المستجيرين » (hikesios) « وحامى الأبوة » (patroos أبيات ٢٨٨ ، ٧٥٣) « والقهار » (tropaios بيت ٣٠٣) . وهذه الألقاب التى تتردد كثيرا فى المسرحية تذكرنا بألقاب هرقل نفسه من ناحية ، فهو يظهر فى المسرحية أيضا « مقصد الضارعين » (araios بيت ١٢٠٢) « وحامى المنزل » (hephestios بيت ٢٦٢) « وطارد الشرور » (alexikakos) ألخ . ومن ناحية أخرى تؤكد ألقاب زيوس هذه المتكررة فى كل أجزاء المسرحية أن أعمال ونبوءات زيوس جزء عضوى لا يتجزأ من الحدث الدرامى والتأليه التراجيدى . لقد أدرك هرقل أن لا نهاية لآلامه ولا تأليه بدون إرادة زيوس (بيت ١٠٠٠ – ١٠٠٢) ، ومن ثم لا يمكن فصل الفعل الإلهى فى المسرحية عن الفعل الآدمى ، فكلاهما ملازم ضرورى لوجود الآخر .

وهكذا يمكننا الآن أن نضع مسرحية « بنات تراخيس » – وما فيها من تأليه ذى طبيعة خاصة – جنبا إلى جنب مع أفضل مسرحيات سوفوكليس من حيث المضمون والبنية الدرامية ويلاحظ أن المسرحية تبدأ بكلمات ديانيرا (أبيات ٢–٣) .

« إنك لا تستطيع أن تعلم علم اليقين ماذا كان عليه حظ
الإنسان ، أكان سعيدا أم شقيا ... إلا بعد أن يموت »

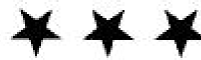
وتنتهى بكلمات هيالوس (بيت ١٢٧٠) :

« فلا أحد من البشر يستطيع أن يرى المستقبل ..... » .

ويقول بعض النقاد أن هذه الكلمات تشى بالتأليه الذى أغفله – كما يرون – سوفوكليس ، لأنه لن يتم ، ولن يكون ملموسا إلا بعد البطل المرغوب فى تأليهه . وفى رأينا أنه أمر ذو مغزى أوقع القول بأن هذه الكلمات على لسان هيللوس (الحى) تمثل نوعا من ترديد الصدى لكلمات سبق أن فاهت بها ديانيرا (الميتة الآن) وذلك فى بداية المسرحية . فضلا عن ذلك فإن هذا يوضح كيف أن المشهد الأخير يعد تكملة جوهرية لما قد مضى . إن الفقرتين المشار اليها من المطلع ونهاية المسرحية على التوالى تصور بوضوح المغزى التراجيدى و وحدة البناء الدرامى لعملية التألية برمتها : الآلهة يعرفون مسبقا ما يجرى للبشر ، وفى حالة هرقل نجدهم يصدرون نبوءات غامضة فحواها أن نشاط هرقل الأرضى سيقوده إلى قمة الأوليمبوس . وكل شيء فى المسرحية يسير نحو هذه النهاية ، بيد أن أهل تراخيس المشاركين فى هذه المسيرة التأليهية يجهلون كنه ما يفعلون وما يجرى حولهم . وبسبب وضوح الرؤية الإلهية وقصور الإدراك البشرى وظلام الجهل

المطبق الذى يعمهون فيه تعانى ديانيرا مر المعاناة أثناء غياب زوجها وتموت كمداً قبل وصوله وإلى هذا السبب نفسه يعود إصرار هرقل على طلب يولى كعشيقة ، ومن ثم تدمير أويخاليا بسبب رفض مطلبه ، ثم أسر يولى والأويخاليات الأخريات و إرسالهن إلى تراخيس . وهذا ما يدفع ديانيرا إلى اللجوء للدواء السحرى وهو الرداء المغموس بدم نيسوس ، والذى ما أن يرتديه هرقل حتى يحترق . وكل هذه الأحداث إن هى إلا خطوات يشترك فيها التراخينيون جميعا نحو تأليه هرقل ، الذى ما أن يشتعل الرداء على جسده حتى يبدأ الصعود نحو قمة أويتا . ومع ذلك فلم يكن هرقل يدرك كنه التأليه حتى سمع إسم نيسوس بيت (١١٤١) . فبذكر هذا الكنتوروس أمامه أصبح البطل - ونحن معه - على وعى تام بأن الألهة تشترك إشتراكا فعليا وعضويا فى الأحداث الدرامية وفى مسيرة التأليه .

« بنات تراخيس » هى مسرحية كل أهل تراخيس . ومن هنا جاء عنوانها ووحدتها الدرامية الخاصة . والحدث الدرامى بالمسرحية إن هو إلا تأليه هرقل ، وهو تأليه لا يعتمد على هرقل وحده ، ولا على أهل تراخيس بمفردها ، وإنما بمشاركة الآلهة معهم . إنها إذن مسرحية تأليه الإنسان بالتعاون مع الآلهة .



الحواشى والمراجع

١ - راجع د. احمد عتمان : الأدب الاغريقى تراثاً انسانياً وعالمياً (دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٨) عن مسرح سوفوكليس وقائمة بكل أعماله الموجودة والمفقودة مصحوبة بمصادرها الاسطورية والملحمية) ص ٢٥٦ - ٢٩٩

٢ - Meineke, Fragm. Com. Graec, Vol. 2, p. 592

٣ - Plato, Respublica, p. 329 c

٤ - انظر الحاشية رقم ١

٥ - عن هذه الاتجاهات الثلاث وأقطابها والمراجع المختلفة حولها راجع Ahmed Etman, The Problem of Heracles 'Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and "Hercules Oetaeus" of Seneca, A comparative study of the tragic and stoic meaning of the myth (A Thesis of the Ph.D. Degree in Greek with summary in English) Athens 1974, p. 74n. 6.

٦ - Aristotle, Poetica, 1453a 13-14 Cf. G.F. Else, Aristotle's Poetics, the Argument (Harvard University Press 1975) pp. 388-9.

٧ - A.J.A. Waldock, Sophocles the Dramatist (Cambridge 1951) pp. 124-5; cf. H.D.F. Kitto, Greek Tragedy, A literary Study (3rd, ed. London 1961) p. 243; Idem, Poiesis, Structure and Thought. Berkeley and Los-Angeles (1967) p. 121.

ويرى هذا الكتاب النابه أن « الالياذة » و « الأوديسيا » ملحمتان مزدوجتا البنية أى أنهما لا تتمتعان بنهاية درامية محكمة . وقارن ؛

Aristotle, Poetica, 1453a, 32-4.

٨ - V.N. Bates, Sophocles poet and Dramatist (Philadelphia 1940), pp. 36, 146.

٩ - S.M. Adams, Sophocles the Playwright (Toronto 1957), pp. 124-5; Cf.R. Flaceliere, Histoire Litteraire de la Grece (Fayard 1962) p. 229

١٠ - D.S.J. Butaye, "La fragilite du bonheur human dans les tragedies de Sophocle" LEC xxxvi (1968) pp, 97-124 esp, p. 124.

١١ - R.M. Torrance, "Sophocles: Some Bearings" HSCP LXLX (1965) pp. 269-327 esp. pp. 301,304.

١٢ - K. Reinhardt, Sophocle (Trad. par. Emmanuel Martineau. Collection Arguments 48. Paris, Les Editions de Minuit 1971) pp. 65, 68, 69, 71, 75-77, 80, 81-7, 92/3.

١٣ - الجدير بالذكر أن كيتو كان قد أدان « بنات تراخيس » في الطبعة الأولى من كتاب الهام عن التراجيديا الاغريقية عام ١٩٣٩ ، ثم عاد وعدل من رأيه بالطبعة الاخيرة أنظر :

Kitto, Greek Tragedy, pp. 116, 184, 286-7; cf. Idem, Poiesis, pp. 145ff.

١٤ - P. Mazon., Sophocle, Tome I, (Les Trachiniennes). Texte etabli par A. Daine et Traduit par P. Mazon, Paris, (Les Belles Lettres 1955) p. 7.

١٥ - I.M.. Linforth, "The Pyre on Mount Qeta in Sophocles Trachiniae", CPCP XIV/7 (1952), pp. 255-67, esp. pp. 258, 261, 262, 264; cf. Ph.W. Harsh, A. Handbook of Classical Drama (Stanford 1948, Mentor Book 1969), p. 129.

١٦ - G. Murray, "Herakles the Best of Men" (in: Greek Studies. Oxford Clarendon Press 1946 repr. 1948) pp. 106-113; Cf. F. Stoessl, Der Tod des Herakles. Arbeitsweise und Formen der antiken Sagendichtung. (Rhein-Verlag, Zurich

1945) pp. 87, 33-4, 51-4, 57; Cf. G.K. Galinsky. The Herakles Theme. The Adaptations of The Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century. (Basil Blackwell- Oxford 1972) pp. 46-7, 50-52, 57, 114, 188, 242.278.

C.H. Whitman, Sophocles. A Study of Heroic Humanism. - ١٧
(Harvard University Press Cambridge Massachusetts 1951, repr. 1966) pp. 120, 178n. 7; CF. J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy (London 1962) p. 233- Cf. E. Des Places, La religion grecque: Dieux, cultes, rites et sentiments religieux dans la Grece antique (Paris 1969) pp. 223-5.

Harsh, op. cit., p. 129; cf. G. Norwood, Greek Tragedy (4th - ١٨
ed. London 1948, repr. 1953) pp. 156-158.

V. Ehrenberg, "Tragic Heracles, Heracles and Tragedy," - ١٩
(in: Aspects of the Ancient World. Essays and reviews by V. Ehrenberg, Basil Blackwell — Oxford 1946) p. 154; U.V. Wilamowitz., Griech. Trag. IV (Berlin 1923), pp. 354; Cf.

M. Delcourt, Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs - ٢٠
du feu dans les legendes helleniques (Paris 1965(pp. 70-71.

Kitto, Poiesis, p. 160, Cf. 165, 175-6. - ٢١

Adams, op. cit., pp. 110-111. - ٢٢

G.M. Kirkwood, A Study of Sophoclean Drama (Cornell - ٢٣
University Press 1958) p. 181.

قارن د. أحمد عثمان : الأدب الاغريقى ، ص ١٩١ وما يليها

G. Meautis, Sophocle. Essai sur le heros tragigue (Paris - ٢٤
1957). p. 258.

Else, op. cit., pp. 551-7. - ٢٥

A.M. Dale, "The Chorus in the Action of Greek Tragedy" (in: Classical Drama and its influence. Essays presented to H.D.F. Kitto, ed. M.J. Anderson; Methuen & Co. Ltd. London 1965), pp. 17-27 esp, p.18.

٢٦ - I. Errandonea, Sophocle, Investigaciones sobre la estructura dramatica de sus siete tragedios y sobre la personalidad de sus coros. (Madrid Escelicer 1958) pp. 351-3.

٢٧ - H. Musurillo, "Fortune's Wheel. The symbolism of Sophocles' Women of Trachis," TAPA xcll (1961), p. 347 n. 4.

٢٨ - Kamerbeek & Jebb, Schol ad, 141-496.

٢٩ - Mazon, op. cit. p. 5; M. van der Valk, "Remarques sur Sophocle Trachiniennes 497-530," REG LXXX (1967) p. 113.

٣٠ - Adams, op. cit. pp. 125 ff.

٣١ - T.B.L. Webster, The Greek Chorus, (London-Methuen 1970), p. 141.

٣٢ - عن مزيد من التفاصيل راجع :
Ahmed Etman, op. cit., p. 99n. 3.

٣٣ - Jebb, Trach., pp. XXXVII-XXXVIII.

٣٤ - قارن سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » أبيات ٤٩٩ - ٠٥٠٠٠ ومن الجدير بالذكر أن جيب يترجم ويفسر هذا البيت رقم ٥٢٩ في طبعته على نحو مختلف .

٣٥ - راجع Apollod. II 7, 6; Diod, iv 36, 2.

٣٦ - Cf. Stoessl, op. cit., p. 50.

٣٧ - عن هذه الفكرة في العقلية الاغريقية بعامة والتراجيديا بخاصة أنظر :
Ahmed Etman, op. cit. p. 104 n. 1.

٣٨ - Homerus, "Iliad" xvii, 32; cf. Hesiodus, Erga k. Hem. 218; cf. Clemen, Alex. X 74p.

٣٩ - عن هذه الآراء ومناقشتها راجع ؛
Ahmed Etman, op. cit., p. 105 n. 1-2.

٤٠ - J. Duchemin, L'Aywy dans la Tragedie grecque, (Paris 1945 repr. 1968) pp. 61-2, 91-5.

Aesch., Agam. 177; cf. Hdt, I 207, 1; Soph., Philoct. 535-9; – ٤١
cf. Seneca, De Prov. IV, 1.

A. Lesky, History of Greek Literature. (Transl. by J. Willis – ٤٢
& Cornelia de Heer. London 1960) pp. 17-18.

Frisk, Griech. Etymol., Worterbuch, I (Heidelberg 1960), – ٤٣
Liddle. Scott, Lexicon; .SV. Deianeira, antianeira, deios, deioo etc.

Appollod., I, 8, 1. – ٤٤

P. Berol. 9777, P. Oxy. 2075; cf. Merkelbach — West, Fragmenta Hesiodea (Oxford 1967) 25.17. – ٤٥

Stoessi, op. cit., pp. 32-3, 29-30, 37. – ٤٦

Errandonea, op. cit., p. 193, 199-201; cf. Acta I Congr. Esp. de Stud. Class. (Madrid 1958) pp. 472-8. – ٤٧

C.M. Bowra, Sophoclean Tragedy (Oxford 1944, repr. 1970) pp. 126-8; Cf. Harsh, "Amaptia again," TAPA LXXVI (1945) pp. 54-55. – ٤٨

Eurip., Hipp. p. 516, 518. – ٤٩

Plutarch., Gamika paraggelmata 5 (Moral, 39 A) – ٥٠

Plato, Leges XI 933 d; cf. Bowra, op. cit., pp. 126-8. – ٥١

Ehrenberg, op. cit. p. 151. – ٥٢

J.C. Kamerbeek, "On the conception of Oeomaxos in relation with Greek Tragedy," Mnemosyne IV-I (1948) pp. 275-6; cf. Idem, Comm. ad. 442 & Jebb ad 444. – ٥٣

Whitman, op. cit., pp. 114-115. – ٥٤

٥٥ – وبهذه الطريقة نجح سوفوكليس في أن يبرر وصف هذا الصراع من جديد وبالتفصيل على لسان الجوقة (أبيات ٥٠٧ – ٥٣٠)

S.G. Kapsomenos, "stis Trachinies tou Sophokleous," Panepistimion Thesaionikes, Epeteris tes Philosophikes Scholes (Thessalonica 1947) p. 168, 176. – ٥٦

٥٧ - يدخل هذا الموقف برأينا فيما قال عنه ارسطو « اللامعقول » (atopon أو Apithanon) فهو موقف يتشابه مع ما حدث في « أوديب ملكا » ، حيث يظل أوديب يعاشر أمه يوكاستى سبعة عشر عاما تقريباً ، دون أن يكشف لها النقاب عن تفاصيل مقتل الملك لايوس ، أو دون أن تصف هي له ملابسات فقدان زوجها الملك . واغتفر أرسطو ذلك « اللامعقول » مادام يقع خارج الحدث الدرامى

راجع Ahmed Etman, op. cit., p. 115 n. 3.

٥٨ - Wilamowitz, Griech. Trag., vol. IV, p. 357; cf. Kamerbeek, Trach., p. 26 & comm. 582, 896-946.

وسيأتى الحديث عن نظرية باورا

٥٩ - Whitman, op. cit., pp. 112, 114-5 & n. 34.

٦٠ - Ahmed Etman, op. cit. p. 117 n. 6.

٦١ - عن مفهوم الاغريق لفكرة الأمل راجع :
Ibidem, P. 118 n. 3.

٦٢ - عن فكرة الهدية القاتلة التى يقدمها العدو راجع :
Ibidem, p. 118 n. 3

٦٣ - Arnold Toynbee, "The Legend of Heracles" (in: A Study of History, Oxford Londres 1939), VI pp. 465-476, esp. p. 474

٦٤ - H. North, Sophrosyne, Self-knowledge and selfrestraint in Greek Literature. (Cornell Studies in Classical Philosophy, XXXV. Ithaca Cornell University Press 1966 p. 62 n. 70.

٦٥ - Aristotle, Poetica, 1452 b34- 1453 a 2 & 7-9.

٦٦ - Jebb, Trach., p. XXI; cf. Glanisky, op. cit. pp. 40-41.

٦٧ - Ehrenberg- op. cit., p. 145-146.

٦٨ - Adams, op. cit. p. 108.

٦٩ - Ahmed Etman, op. cit., p. 124.

٧٠ - Ehrenberg, op. cit., p. 153

٧١ - أنظر على سبيل المثال :

M. McCall, "The Trachiniae: Structure, Focus and Herakles," AJP XCIII-I (1972) pp. 155-161.

٧٢ - Ehrenberg, op. cit., p. 149.

٧٣ - A.W.H. Adkins. "Aristotle and the Best Kind of Tragedy" C Q XVI (LX 1966), pp. 101-2; cf. ibidem, opp. 78-9, 83.

٧٤ - Aristotle, Poetica, 1450 a 24-5.

٧٥ - Ibidem, 1450 a 22-3.

٧٦ - T.V. Wilamowitz — Moellendorff, Die dramatische Technik des Sophokles (Berlin 1917), passim, esp. pp. 39-40, 46, 49, 86, 89-104.

٧٧ - Dio Chrysost., LII. 17.

٧٨ - Anonymous, Peri hypsous, XV. 7; XXX.5; XXXII.3.

٧٩ - Jones, op. cit., pp. 165-6.

٨٠ - Aristotle, Poetica, 1450 a 39.

٨١ - Ibdem, 1450 a 39-b3.

٨٢ - Herakleitos, peri tou pantos, Frag, 121.

٨٣ - S.H. Butcher, Poetica, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, (4th ed, Dover Publications 1951), p. 349, cf. pp. 334 ff.

٨٤ - Aristotle, Poetica, 1451 a 32-5.

٨٥ - Ibidem, 1450 a 4-6.

٨٦ - Ibidem, 1450 a 15, 22-3, 38

٨٧ - Jones, op. cit., pp. 12-3, 18-19.

٨٨ - Jebb, Oed. T., p.XXIV ff.

٨٩ - Kitto, Form and Meaning in Drama (Methuen 1956 repr. 1964) pp. 233-4.

٩٠ - Aristotle, Poetica, 1450 a 15-17.

٩١ - Ibidem, 1459 a 37-b1; cf. 1451 a 16-19.

٩٢ - Ibidem, 1451 a 19-22.

٩٣ - T.F. Hoey, "Presential Imagery in the Trachiniae of Sophocles Summary of Dissert, for the degree Ph.D. 1963" HSCP LXVIII (1964), pp. 417-9.

٩٤ - عن هذه الفكرة أنظر :
Ahmed Etman, op. cit., p. 135 n. 3.

٩٥ - A. Beck, "der Empfang Ioles. Zur Technik und Menschengestaltung in ersten Teile der Trachinierinnen," Hermes LXXXI (1953), pp. 10-21, esp. 16.

٩٦ - يري كمربيك أن الأبيات ٤٦٢ - ٤٦٣ تتحدث عن هرقل لا يولى .

٩٧ - Kapsomenos, Sophocles Trachinierinnen und ihr Vorbild, Eine Literaturegeschitliche und textkritische Untersuchungen (Athens 1963) p. 177.

٩٨ - Webster, An Introduction to Sophocles (2nd ed. Methuen 1969) pp. 87 ff.

٩٩ - عن فكرة الميت يقتل الحى في المسرح ألاغريقى راجع :
Ahmed Etman, op. cit., p. 139 n. 2.

١٠٠ - Aesch., Agam. 1580.

١٠١ - Ehrenberg, Sophocles and Pericles (Oxford 1954) pp. 24-5, 25-6.

١٠٢ - Ahmed Etman, op. cit., p. 142 n. 3.

١٠٣ - Ibidem, p. 42n. 4.

١٠٤ - Bowra, op. cit., passim; of Waldock, op. cit., pp. 149-150.

١٠٥ - Torrance, op. cit., pp. 270-3.

١٠٦ - عن فكرة العدمية - أى أن الانسان لا يساوى شيئاً - في الأدب الاغريقى عامة أنظر :
Ahmed Etman, op. cit., p. 143 n.3.

١٠٧ - Kitto, Sophocles Dramatist and Philosopher (London Oxford Press 1958). pp. 22-3, 40-41, 44, 55, 57-8.
Idem, GK, Trag., pp. 137-8, 146-7; Idem, Poiesis, p. 233.

١٠٨ - J.C. Opstelten, Sophocles and Greek Pessimism (Amsterdam 1952, Leiden-Brill 1969) pp. 219-220; cf. Jones, op. cit., pp. 167, 172-3, 195.

١٠٩ - أبيات ١٤٠، ٢٠٠، ٢٢٨، ٢٥١، ٢٧٥، ٢٧٩، ٢٨٨، ٣٠٣، ٣٩٩، ٤٣٧، ٥١٣، ٥٦٦، ٦٤٤، ٧٥٢، ٨٢٦، ٩٥٦، ٩٨٣، ٩٩٥، ١٠٠٢، ١٠٢٢، ١٠٤١، ١٠٤٨، ١٠٨٦، ١١٠٦، ١١٤٨، ١١٨٥، ١١٨٨، ١١٩١، ١٢٧٨ .

١١٠ - cf. Hom. Iliad IV. 384; Hesiod, Theog. 235

١١١ - يرى ويتمان أنه توجد بالمسرحية ثلاث نبوءات لا إثنتان فقط . أما ماكسويل فيرى أنه يوجد حشد مختلط من النبوءات في هذه المسرحية :

Whitman, op. cit., p. 102; J.C. Maxwell, "Milton's Samson and Sophocles,' Herakles" PQ XXXIII (1954) pp. 90-91.

١١٢ - Herakleitos, Peri tou Pantos, 11.

١١٣ - Kickwood, op. cit., pp. 78-9.

١١٤ - M.P. Nilsson, A History of Greek Religion. Transl. by F.J. Fielden (New York 1964) 252.

١١٥ - Philostratos Neot., 415 k9-13; cf. D.L. Page, Poetae Melici Graeci (Oxford 1962), Soph. Fragm. 737p. 381.

١١٦ - Meautis, L'Oedipe a Colone et le Culte des Heros (Neuchatel 1940) p. 36.

١١٧ - T. Gaisford (ed.), Mega Etymologikon (Oxford 1948 repr. Amsterdam 1962) s.v. Dexion.

١١٨ - L.R. Farnell, Greek Hero-Cults and Ideas of Immortality (Oxford 1921) pp. 259, 363.

١١٩ - A.C. Pearson, The Fragments of Sophocles. (Cambridge 1917, Amsterdam 1963), 10, 17.

U.V. Wilamowitz — Moellendorff, Der Glaube der Hellenen (Berlin 1931-32, Leiden, Brill 1969) II p. 233; cf. E.R. Dodds, The Greeks and the Irrational (Boston 1957), p. 193 n. 86. - ١٢٠

Cicero, De Div., I 54. - ١٢١

Philostrat, Neot., 392 k4. - ١٢٢

Ahmed Etman op. cit., pp. 151 ff. - ١٢٣

Ibidem, pp. 152-6. - ١٢٤

Hesych., s.v. Heros - ١٢٥

Plato, Symposion, 202 E - ١٢٦

Bowra, op. cit., pp. 341-4. - ١٢٧

Linforth, "Religion and Drama in Oedipus at Colonus" CPCP XIV/4 (1951) pp. 75-191. - ١٢٨

Farnell, "The Paradox of Prometheus Vinctus," JHS LIII (1933) pp. 40-50. - ١٢٩

Kitto, Poiesis, p. 8-9; cf. pp, 360-1; cf. Idem, GK. Trag., p. 315; idem, Soph. pp., 46-7. - ١٣٠

Linforth, "The Pyre on Mount Oeta in Sophocles" Trachiniae," CPCP XIV/7 (1952), p. 266. - ١٣١

M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theatre (2nd ed. Princeton University Press 1961), pp. 39, 42 170-1, 185, 186, 187. - ١٣٢

١٣٣ - قارن « هرقل فوق جبل أويتا » لسينيكا بيت ٥٧٢ « كان هرقل يجوب آفاق الأرض متجولا ومقهورا بالخمر . . .

"Vagus in orbe fertur et victus mero "

Otto Benderf, Griechische und Sicilische Vabenbilder (Berlin 1868) pp. 91-97, fig. XXXIV; cf. Beazley. ARV 805; cf. Ahmed Etman, op. cit., fig. 6. - ١٣٤

Soph. vit. 12, 23-7 (Pearson) - ١٣٥

Cicero, De Div., I 54 - ١٣٦

١٣٧ - Murray. op. cit., p. 118.

١٣٨ - عن شخصية إفيتوس الطيب والمؤية الزواج أخته يولى من هرقل أنظر : Ahmed Etman. op. cit., p. 163 n. 3-6.

١٣٩ - Galinsky, op. cit., pp. 11-12, 47; G.L. Huxley, Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis (London 1969), p. 100; Nilsson, The Mycenaen Origin of Greek Mythology (Cambridge 1932), pp. 201-3.

١٤٠ - قارن « هرقل مجنوناً » لسينيكا أبيات ٤٧٧ - ٤٨٠

١٤١ - Waldock, op. cit., p. 87.

١٤٢ - Jebb, Trach., comm. 311 ff.

١٤٣ - قارن وصف أوفيديوس (Ovid., Metamph., IX 155) وكذلك وصف سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » أبيات ٣١٧ - ٣٢٢

١٤٤ - Souda (Suidas), s.v. Oretes; cf. Aristoph. Av. 1488-93; Lys. 68; cf. Hdt. IX 120, VII 134.

١٤٥ - Apollod., II 7, 7; Diod., IV 38, 1.

١٤٦ - Soph., Antig., 781, Fragm. 941, 3-8 & 13, Fragm. 684 (Pearson).

١٤٧ - Euripid, Fragm, 269 (Nauck).

١٤٨ - cf. Kapsomenos, "Metathesis stichon sto keimeno ton Trachinion tou Sophocleous" Hellenica XXV/1 (1972) pp. 14-19.

١٤٩ - Ahmed Etman. op. cit., p. 168 n. 4.

١٥٠ - Bates, op. cit., p. 145; Jebb, Trach, p. XXXVII.

١٥١ - وعن أوجه التشابه والاختلاف بين ديانيرا سوفكليس وميديا يوريبيديس راجع ، Ahmed Etman, op. cit., p. 169 n. 4.

١٥٢ - Reinhardt, op. cit., pp. 100-101, cf. 25.

ويري هذا الباحث أن « بنات تراخيس » هى أنموذج للعزلة المأساوية المزدوجة لأن بطليها لا يلتقيان أبدا على المسرح ،

١٥٣ - قارن سينيكا « أوديب » أبيات ٩٤٩ - ٩٥٢

١٥٤ - Dion Chrysost., LII 15 & 7- cf. Calder, GRBS II/3 (1970) pp. 171-9

١٥٥ - Appollod., II 8, 8.

١٥٦ - Ibidem, II 7, 7.

١٥٧ - عن تحديد هذه المدة ومادار حولها من نقاش راجع :
Ahmed Etman, op. cit., p. 173 n. 1.

١٥٨ - قارن سينيكا « هرقل مجنونا » بيت ٤٥٢
« عبر كل الآفاق تجول (هرقل) شريداً منفيا »
Per omnes exul erravit plagas

١٥٩ - قارن سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » بيت ٨٠٦ - ٨٠٧

١٦٠ - بل إننا نجد في مفهوم البطولة عند العرب القدامى شيئاً من هذا المفهوم عن الغضب البطولى ، إذ قال شاعر قديم من شعراء كندة يمدح عمرو بن هند
تكاد تميد الأرض بالناس إن رأوا
لعمرو بن هند غضبةً وهو عابث

١٦١ - يقول سينيكا (Epst. LIXVI 3)
« يمكن أن يبزغ من الكوخ الصغير رجل عظيم ، ويمكن أن يخفي الجسد الصغير والمشوه والحقير روحا في غاية الأبهة والجمال »

١٦٢ - Bowra, op. cit., p. 135.

١٦٣ - Aristotle, Polit., 1253 b 27.

١٦٤ - Seneca, Epst., IX 5 & 15.

١٦٥ - Whitman, op. cit., pp. 39-40, 98-99; cf. Kitto, Soph, p. 36; Jones, op. cit., p. 256; Galinsky, op. cit., p. 50; Ehrenberg, From Solon to Socrates. Greek History and Civilization during the Sixth and Fifth centuries B.C. (London — Methuen 1967), pp. 349-51; D.S.J. Butaye, "Les dieux et le bonheur dans les tragedies de Sophocle," LEC XXXIV (1966) pp. 109-113 & Idem. "L ideal de Larete dans les Tragedies de Sophocle," LEC XXXII (1964) pp. 352-5;

A.W.H. Adkins, Merit and Responsibility, A Study in Greek Values (Oxford 1970) p. 193 n. 23.

١٦٦ - Whitman, op. cit., pp. 277-9.

١٦٧ - Kirkwood, op. cit., pp. 277-8.

١٦٨ - ومن هــولاء نشير الى : Des Places, op. cit., pp. 73, 225;; Mazon, op. cit., p. 17; cf. Whitman, op. cit., p. 114; Ehrenberg, Tragic Heracles, p. 164.

١٦٩ - Aristotle, Poetica, 1452b 9-10; cf. 11-13.

١٧٠ - قارن سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » أبيات ١٢٢٤ - ١٢٣١

١٧١ - Aristotle, Poetica, 1452 b12.

١٧٢ - Ehrenberg, Tragic Heracles, p. 164.

١٧٣ - Bates, op. cit., p 19; cf. Opstelten, op. cit., p. 42 f., 65-66.

١٧٤ - cf. Butaye, "la Fragilite du bonneur Humain dans les Tragedies de Sopnocle" LEC XXXVI (1966) pp. 119 ff.

١٧٥ - J. Carriere "Sur L' Essence et L'Evolution du Tragique chez les Grecs," REG LXXIX (1966) pp, 9 ff.

١٧٦ - Cicero, Tusc. Disp., II viii, 20.

١٧٧ - قارن سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » بيت ١٢٦٤
cf. Eurip., Hipp. 1423-5, Seneca, De Provid. III 9

١٧٨ - cf. Pindaros, Olymp. IV 22; Seneca, De Provid. I 5-6, II 6, III 3.

١٧٩ - Pindaros, Nem., VI 4-7.

١٨٠ - Linforth, "The Pyre on Mount Oeta in Sophocles" Trachiniae" CPCP XIV/7 (1952) pp. 259, 264.

١٨١ - A.W. Verrall, "On the Calender machinery of Sophocles Trachiniae" CR X (1896), pp. 85-7; cf. J.E. Harrison, Epilegomena to the Study of Greek Religion & Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion (New York University Books 1962), pp. 369-370.

١٨٢ - Apollod. II 6, 2,; Diod. IV 31, 4f.

١٨٣ - عن دور الشمس و حرارتها في تطوير الحدث بالمسرحية أنظر : « بنات تراخيس » أبيات ٦٤٠ وما يليه ٦٩١ ، ٦٩٧ ، ٧٦٥ وما يليه .

١٨٤ - Linforth, "The Pyre on Mount Oeta ..." CPCP XIV/7 (1952), pp. 261 ff.

١٨٥ - cf. Dion Chrysost. LXIII 7, Apollod, II 7,5.

١٨٦ - Strabo, X 2, 19.

١٨٧ - Ibidem

١٨٨ - cf. Oxford Class. Dict., s.v. marriage, sacred.

وجدير بالذكر أن الزواج المقـدس بين زيـوس وهيرا يعـادل أسطوريا « ميلاد الكون »

(generatio mundi) Vide Chrys, Stoic, S V F II 622

١٨٩ - قارن سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » بيت ١٣٧

١٩٠ - Linforth, "The Pyre on Mount Oeta ..." CPCP XIV/7 (1952), pp. 262, 263, 265; Idem, "Religion and Drama in Oedipus Colonus," CPCP XIV/4 (1951) p. 130, 180 f.,

١٩١ - Pindaros, 'Olymp. IV, II ff., Pausanias, V, 7, 7.

١٩٢ - قارن سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » بيت ١٦١٨ وما يليه .

١٩٣ - J.G. Frazer, The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, Vi p. 340 n. 4, p. 341.

١٩٤ - Apollod., II 7, 7.

١٩٥ - J. Bollack, "Huit notes sur Sophocle (Trach. 1105 s.)," RP XLIV/1 (1970) pp. 6-7.

وعن التفسير اللغوى لاسم هرقل أنظر سينيكا « هرقل فوق جبـل أويتا »تـرجمه وتقـديم د. احمد عتمـان » المقدمـة ص ٥٩ - ٦٢

١٩٦ - Kitto, Poiesis, p. 169; Idem, GK Trag, p. 294

١٩٧ - Cf. Soph. Philoct., 802.

١٩٨ - Musurillo, "Fire-Walking in Sophocles Antigone 618-9," TAPA XCIV (1963) pp. 167-75 n. 15-16.

وقارن سينيكا « هـرقل فـوق جبل أويتـا » المقدمـة ص ٨٢ ومايليها

١٩٩ - وجدير بالذكر أن سوفوكليس في مسرحية أنتيجونى « (أبيات ٦١٨-٦١٩) يشير مرة أخرى على الارجح الى بعض المعتقدات الشرقية وهى التأليه فوق المحرقة أو ربما المشى فـوق النار ، أنظر الحاشية السابقة :

٢٠٠ - راجع :

J.K. Mac Kinnon, "Hercles intention in his second request of Hylus: Trach. 1216-51," CQ XXI (1971) pp. 33-41.

٢٠١ - K. Schefold, Myth and Legend in Early Greek Art, (London 1966) p. 39, 70, fig. III & 60 a.

٢٠٢ - راجع سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » المقدمة ص ٧١ وما يليها

٢٠٣ - Jebb, Trach., comm. ad 1224; Cf N.X. Chourmouziades, "Morphes Siopes Kai problemata Logou," Hellenica XXI (1968) p. 284.

٢٠٤ - J. De Romilly, L 'Evolution du pathetique d' Eschyle a Euripide (Paris 1961) p. 41.

٢٠٥ - G. Norwood, Greek Tragedy (4th ed, London 1948 repr. 1953), p. 156.

٢٠٦ - Bowra, op. cit., pp. 142-3.

٢٠٧ - Mac Kinnon, op. cit., p. 40.

٢٠٨ - Musurillo, The Light and Darkness. Studies in the dramatic poetry of Sophocles (Leiden 1967) p. 75.

٢٠٩ - راجع سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » المقدمة

٢١٠ - W.K.C. Guthrie, A History of Greek Philosophy (Cambridge University Press 1967-9), III PP. 338f.; Cf. II pp. 133-4.

طبعات مسرحية « بنات تراخيس »
التى رجع إليها

DAIN (A.) Mazon (P.) : Sophocle, tome 1 (Les Trachiniennes). Texte etabli par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris, Les Belles Letters 1955.

JEBB (R.C.) : Sophocles. The Plays and Fragments with critical notes, commentaries and translation in English Prose, Including the Greek Text: Part V The Trachiniae. Cambridge University Press 1892 (Leiden-Brill 1969).

KAMERBEEK (J.C.): The Plays of Sophocles. Commentaries: II The Trachiniae. Leiden-Brill 1959 (1970).

PEARSON (A.C.) : Sophoclis Fabulae. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit A.C. Pearson. Oxford 1924 (1964).

STORR (F.) : Sophocles with an English Translation vol. II (Trachiniae). The Loeb Classical Library 1913 (1951).

أسماء الشخصيات

باللغة اليونانية القديمة

ΤΡΑΧΙΝΙΑΙ

ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

Δηιανειρα	Λιχας
Δουλη Τροφος	
Υλλος	
Χορος γυναικων Τραχινιων	Ηρακλης
Αγγελος	Πρεσβυς

شخصيات المسرحية

ديانيرا : زوجة هرقل وأم هيالوس وهى في أواخر الثلاثينات من عمرها.

المربية : وصيفة ديانيرا وهى فى سن متقدمة.

هيالوس : ابن هرقل، من ديانيرا، وهو فى مطلع الشباب، ولايتعدى الثامنة عشرة.

الجوقة : عذارى من مواطنات تراخيص، صديقات مخلصات لديانيرا التي هى بالنسبة لهن ملكة وسيدة(anassa بيت ١٣٧) وليست فتاة أو أميرة (despoina بيت ٤٩) ومتوسط اعمارهن لا يتعدى العشرين بكثير.

الرسول : من أهل تراخيص، فى سن الشيخوخة.

ليخاس : رسول هرقل وخادمه الأمين، لايتعدى عمره الأربعين.

هرقل : بطل الأبطال الاغريق، إبن زيوس من ألكمينى، وزوج ديانيرا، وهو يناهز الخميس.

شيخ مسن : على رأس حاشية هرقل من الخدم والأتباع.

العنوان الأصلى للمسرحية :

TPAXINIAI

بنات تراخيس

تأليف : سوفوكليس

ترجمة : د. احمد عتمان

مراجعة : د. محمد حمدي ابراهيم

المشهد

(تراخيس ، فوق جبل أويتا ، أمام قصر هرقل)

ديانيرا : هناك حكمة سائرة بين الناس ، ظهرت منذ القدم ... تقول :
إنك لاتستطيع أن تعلم علم اليقين ماذا كان عليه حظ إنسان ما ،
أكان سعيدا أم شقيا ؟
لا ... لاتستطيع أن تعرف ، إلا بعد أن يموت هذا الانسان .
أما أنا فقد رأيت وعرفت حظى فى الحياة !
وقبل أن أرحل إلى هاديس عالم الموتى !!
إنه حظ تعيس ... تعيس وثقيل ،
فحتى عندما كنت لاأزال أعيش فى قصر أبى أوينيوس فى بليورون ،
إستبد بى الخوف من الزواج ، أكثر من أى عذراء أيتولية .
إذ أن خطيبى الأول كان إله النهر أخيلووس ،
الذى تردد علينا مرارا وتكرارا ، يطلب يدى من أبى .
ظهر فى أشكال ثلاث ... مرة فى شكل ثور ، وأخرى على هيئة ثعبان يتلوى فى سرعة وخفة .
ومرة ثالثة يتخذ جسم إنسان ووجه ثور ، تنساب جارية من لحيته الكثة ينابيع المياه العذبة .

وبينما كنت أترقب هذا العريس المخيف ،
تضرعت للآلهة أن تنهى حياتى التعيسة
قبل أن يزفونى إلى فراش الزوجية مع هذا الوحش .
وفى النهاية ، وبعد طول إنتظار ، جاء من بعث السرور
فى نفسى .

إنه إبن زيوس من ألكمينى ، هرقل المجيد ،
الذى إشتبك مع ذلك الوحش الرهيب فى معركة ،
وخلصنى منه .

ماذا جرى فى هذه المعركة ؟ هذا مالا أملك القدرة
على وصفه ... بل لا أعرف عنه شيئا ! إذ كنت من
العب فى ملكوت
آخر ، ويستطيع أن يصفه لكم من جلس يراقب المشهد
غير عابىء ولا خائف من نتائجه .

أما أنا فقد تسمرت ساكنة وساكتة فى مكانى ،
مصعوقة بالخوف خشية أن يعود علىّ جمالى فى النهاية
بالألم ،

ولكن زيوس الحكم الأعلى فى كل المعارك وضع لهذا
الصراع نهاية طيبة – إن كانت حقا هذه نهاية طيبة ! –
لأننى كعروس منتقاة ارتبطت بهرقل ،
ومنذ ذلك الزمان ، وحتى الآن ، لم أحصد من زرع
الخوف
سوى الخوف . فأنا فى قلق دائم عليه .

وليل الأرق يهبط علىّ بالألم ، فيتبعه ليل آخر بألم
جديد ، هو بدوره متبوع بليل ثالث مؤرق وعنيد ،
وهكذا الليالى على التوالى .

وأنجبنا أولادا ، لايراهم أبوهم هرقل إلا لماما .
كما يفعل الفلاح الذى يزرع حقلا بعيدا ، يراه
عندما يبذر البذور مرة وعندما يحصد المحصول مرة
أخرى ،
هكذا كان نصيب زوجى من الحياة الزوجية . ما أن
يأتى
إلينا بالمنزل ، حتى يرسله القدر مرة أخرى بعيدا عنا ،
ليعمل فى خدمة رجل آخر (يوريسثيوس) وتحت
إمرته . والآن وبعد أن أتم القيام بتلك الأعمال (الإثنى
عشر) ،
الآن يبلغ بى الخوف أقصى المدى . فمنذ أن قتل
هرقل إفيتوس الهمام فإننا نعيش هنا فى تراخيس
منفيين ، أوكالضيوف عند رجل أجنبى . أما
هو – هرقل – فأين هو ! ؟
لا أحد يدرى ... وأنا نفسى لا أعرف سوى أنه
رحل بعيدا ، وأصابنى بآلام القلق الحادة خوفا عليه .
إننى على مايشبه اليقين من أن شرا ما قد حاق به
فلقد مضى وقت ليس بالقصير – عشرة شهور
كاملة ، إزدادت خمسة أخرى – دون أن تصلنا
منه أية أنباء قط !
نعم ... لابد وأن مصابا أليما قد ألمّ به ،
وهذاماينبىء به هذا اللوح المسطور والذى تركه
لى هرقل قبل الرحيل . ولطالما تضرعت للآلهة
أن لايكون مجلبة للشر أنى قد تسلمته وإحتفظت به .
المربية : أى سيدتى ديانيرا ... لطالما لاحظتك عن
كثب وأنت تتوجعين بمرارة ، وتذرفين دموعا غزيرة ،

وتئنين فى ألم لغياب زوجك هرقل . والآن ،
إن سمح للعبيد أن ينصحوا الأحرار ، وجب علىّ
أن أشير عليك بما ينبغى أن تفعليه .
فلماذا – وأنت تنعمين بهذه الوفرة من الولد –
لاترسلين أحدهم فى البحث عن زوجك (ووالدهم) ؟
لم لاترسلين هيالوس بالذات ؟ فهو الذى ينبغى عليه
أن يذهب بالفعل فى هذه المهمة ، إن كان يعنيه حقا
التثبت من أن أباه على مايرام .
أنظرى ها هو يأتى مسرعا نحو المنزل ... لقد جاء فى
الوقت
المناسب ، وبوسعك الآن – إن كنت ترين أن حديثى
قد أصاب التوفيق – أن تستفيدى من نصيحتى ، ومن
وجود هذا الشاب ... وعلى الفور .

(يدخل هيالوس)

ديانيرا : (تخاطب هيالوس) أى بنى ! ... ولدى قد تسقط من
الشفاة المتواضعة كلمة الحكمة الرفيعة .... نعم وعلى
خير وجه ... فهذه امرأة من العبيد (تشير إلى المربية)
قد فهت بكلمة نبيلة .

هيالوس : وماذا قالت يا أماه ؟ أخبرينى بالأمر ،
إن جاز لى أن أحيط به علما

ديانيرا : قالت إنه عار عليك ... ألا تكون قد ذهبت
قط للبحث عن أبيك فى أى مكان ... أياً كان ،
بعد أن طال غيابه إلى هذا الحد ، دون أن يُعرف له
مكان

هيالوس : ولكننى أعرف مكانه ... إن كان يمكن أن نصدق
ماشاع بين الناس .

ديانيرا : وفى أية بقعة من الأرض يقيم يابنى ؟
قل ماسمعته يدور على الألسنة .

هيالوس : يقولون أنه قضى الموسم الماضى - طيلة عام
كامل - يكد ويكدح فى خدمة سيدة
ليدية يأتمر بأمرها .

ديانيرا : إذا كان قد وقع له ذلك بالفعل ... فهو لايدهشنى
مهما كان ...

هيالوس : وعلى أية حال فلقد تخلص هرقل من هذا
العبء فيما أعلم .

ديانيرا : فأين هو إذن الآن ؟ قل لى ... ماتتواتر
به الأنباء ... أهو حى أم ميت ؟

هيالوس : يقولون إنه يشن حربا ، أو على وشك
أن يشن حربا على أرض يوبويا ... أى على مدينة
يوريتوس

ديانيرا : (مطرقة) أتعرف يابنى أنه عندما رحل ترك
معى نبوءات موثقة بشأن هذه البلاد ؟

هيالوس : أية نبوءات يا أماه ؟ لاعلم لى بما تتحدثين عنه !

ديانيرا : قالت النبوءات آنذاك ياولدى إنه إما على
وشك أن ينهى حياته للأبد ، أو إنه سينجز عمله
الأخير هناك ، وبعدها سيقضى حياة سعيدة
على الدوام ... إذ أن يوبويا ستشهد نهاية الآلام .
ومن الجدير بك يابنى أن تذهب على الفور لتمد له
يد العون ، ولا سيما أن مصيره يتأرجح الآن بين
كفتى الميزان ... أليس كذلك ؟ لأن أباك إن هلك
هلكنا معه ، وإن نجا نجونا به * .

---

* بيت رقم ٨٤ مشكوك فى صحته بإجماع كل الطبعات التى عدنا إليها .

هيالوس : ها أنا ذاهب يا أماه ، ولو كان قد نمى إلى علمى أمر هذه النبوءات وما تنطوى عليه ، لكنت قد ذهبت لأقف

إلى جوار أبى منذ زمن طويل . ثم إن قدر أبى وأسلوب حياته المعتاد لم يتركا لنا مجالا للشعور بالخوف أو القلق عليه أكثر من اللازم . أما الآن وقد عرفت الموقف فإننى لن أدخر جهدا لكى ألم بالحقيقة إلماما كاملا .

(يخــرج)

ديانيرا : فلتذهب إذن يابنى ، لأن من يسعى وراء أنباء طيبة – حتى ولو بعد فوات الأوان – سيلقى أحسن الجزاء إن وفق فى الحصول على هذه الأنباء .

الجوقة : (أغنية الدخول) *
يا إبن إلهة الليل ...
تولد من أحشائها ساعة موتها وإستسلامها ،
حيث تتنازل عن عرش النجوم اللامعة ،
وتخلد للراحة فى وهج نهارك .
أى إله الشمس ! ... إليك أتوسل
إكشف لى النقاب ... أين يوجد إبن ألكمينى ؟
أنت يامن تسطع فى الضوء الباهر !
قل لى ما إذا كان يسكن مضايق البحار

---

* فى أثناء دخول الجوقة يكون هيالوس قد خرج ، ولكن لانعرف على وجه اليقين ما إذا كانت ديانيرا تدخل القصر هنيهة ثم تعود فى بيت ١٢٢ ، أو أنها لاتدخل القصر قط ، وتظل على منصة التمثيل أثناء دخول الجوقة ، أما المربية فمن المؤكد أنها تترك المشهد لأن الممثل الذى يؤدى دورها ينبغى أن يغير ملابسه ليؤدى دور الرسول .

أو يسترخى فوق القارتين * * .
أفصحى لى أيتها الشمس ... افصحى لى ياعين السماء !
فأنت بصيرة بكل شيء .
ذلك أن ديانيرا كما أعرفها مهمومة الفؤاد
على الدوام . وإذا كانت فيما مضى
عذراء تُمنح جائزة للفائز فى الصراع ،
فهى الآن أشبه بطائر حرم من وليفه .
إنها لاتستطيع قط أن تهدىء من روعها ،
ولا أن توقف قطرة من دموعها .
لأن خوفا عنيدا يلاحقها ،
انه الخوف على زوجها الغائب .
وفى قلق وأرق تذوب وتهفو
إشتياقا لفراش الزوجية المهجور
بائسة يائسة تترقب النذير بقدرها المشئوم
أما هو فكما يرى المرء موجة تلاحق موجة ،
تطاردها فى اليم رياح الجنوب التى لاتكل ،
أو رياح الشمال العاصفة ... هكذا متاعب حياته
شديدة الإضطراب ... كثيرة العواصف كالبحر الكريتى .
ترد سليل كادموس (هرقل) فى دوامة عاتية ،

* * دار جدل طويل حول المعنى المقصود هنا ، فقيل إن المضايق هى مضايق البحر الأسود أى البسفور والدردنيل . أما القارتان فهما أوربا وآسيا (وأفريقيا التى كانت قديما تعتبر جزءا من آسيا) . ويقول لويد جونز H. Lloyd gones (Classical Quarterly , 1954 pp.91 ff.) إننا هنا يمكن أن نضع يدنا على إشارة إلى عمودى هرقل ، أى مضيق جبل طارق . المهم أننا هنا أمام هرقل العملاق الأسطورى لا البطل الانسان زوج ديانيرا . وجدير بالذكر أن عبارة سوفوكليس هذه ستجد لها صدى فى مسرح شكسبير ولا سيما « يوليوس قيصر » .

(تصده للخلف ، وتهبط به حينا ،
ثم ترفعه إلى أعلى أحيانا)
وفى كل حال يرعاه إله ما ... ينتشله وينقذه
من الهبوط غرقا فى هاوية العالم السفلى

(تدخل ديانيرا)

سيدتى ديانيرا ... أقدم لك أسمى آيات التبجيل
وآخذ عليك حالتك هذه ، وأحدثك بعتاب ،
بل وأقول لك أنك لاتحسنين صنعا ،
إذ تقتلين الأمل الجميل ، وتتآكلين بالقلق الأليم .
ألا تذكرين أن ابن كرونوس نفسه زيوس ،
الملك المهيمن على كل شيء ،
لم يعط أحدا من البشر حظا بلا كدر .
بل يدور الترح والفرح على التوالى دواليك
بين كافة أبناء البشر ،
تماما كما يلف نجم الدب فى ممراته الدائرية
فالليل ذو النجوم لايدوم للبشرية ،
ولا المصائب ولا الثروة أبدية ،
وعندما تذهب ... بعيدا عنا ،
يأخذ انسان آخر دوره ... بدلا منا ،
فينال السعادة والحرمان .
ومن ثم أيتها الملكة أود أن تضعى ذلك نصب عينيك ،
وألا تدعى الهموم الفتاكة تتغذى على آمالك ،
ومن رأى زيوس ، ولو مرة واحدة ، مهملا هكذا
لأبنائه لايكترث بمصائرهم ؟

ديانيرا * : إننى أقطع بأنكن * * قد سمعتن بمتاعبى
وهذا ما أتى بكن إلى هنا ! ؟
ولكن كيف يأكل الألم .... قلبى ! ؟
فهذا مالم تخبرنه بعد .... وليتكن لاتعلمنه بالمعاناة قط .

نعم فالنبت الغض يبزغ برعما ،
وينمو ويترعرع فى أماكنه الخاصة ، التى تحميه
من وهج إله الشمس ووابل المطر وعاصف الرياح .
ولكنه يتمتع بحياة ناعمة بلا متاعب .

هكذا تكون حياة العذراء منا
فما أن يدعونها زوجة (فلان) ، حتى تأخذ
نصيبها من هموم الليل وأرقه .

فهى إما تخاف على زوجها ، أو على أطفالها .
مثل هذه الزوجة تستطيع أن تتفهم متاعبى ،
وتقدرها بقدر ماتعانى هى نفسها .

ماعلينا ... لقد بكيت من قبل مصائب كثيرة
حطّت علىّ ، لكننى سأحدثكن الآن عما
هو أشد وأنكى من كل ماعنيت من قبل .

فعندما رحل هرقل زوجى وسيدى من المنزل
فى رحلته الأخيرة ، كان قد ترك لى فى البيت

---

* كانت ديانيرا على منصة التمثيل منذ بيت ١٢٢ أو ١٢٤ والإبيسوديون (المشهد الحوارى) الأول بيت ١٤١ - ٤٩٦ يقدم لديانيرا فرصة مصارحة الجوقة بالسبب الخاص الذى يدفعها دفعا للخوف والقلق هذه المرة ، وبالتحديد النبوءة التى تركها هرقل لها . ثم يصل ليخاس من أويخاليا ومعه الأسيرات ، وتعلم ديانيرا قصة يولى .

* * الضمير هنا مفرد فى النص ولكنه يدل على الجمع .

لوحا قديما نقشت عليه علامات ما * .
لم يكلف نفسه عناء شرحها لى من قبل قط .
لأن المهام التى كان يخرج لها كانت بلا عدد
على الدوام . حيث كان يرحل دوما رحيل من هو
فى طريقه إلى النصر ، لا الى الموت .
أما هذه المرة فإنه ، كما لوكان مقبلا على الموت ،
أحاطنى علما بنصيبى فى ممتلكات بيت الزوجية ،
وكيف سيقتسم أبناؤه فيما بينهم أنصبتهم من الميراث
فى أراضى أبيهم . . حدد الزمن ، وقال
عندما ينصرم عام وثلاثة شهور بعد رحيله عن البلاد ،
عندئذ فإنه من المقدر إما أن يموت أو – إذا بقى
حيا بعد هذه الفترة – أن يحيا من الآن فصاعدا
حياة مطمئنة بلا متاعب .
هكذا – كما قال – سيتم تنفيذ الأقدار التى
قدرتها الآلهة فيما يتعلق بأعمال هرقل .
كما أن هذا هو ما أفصحت عنه شجرة البلوط العتيقة فى
دودونى
ذات مرة على لسان الكاهنتين بيلياديس * * .
والآن قد آن الأوان وحانت اللحظة المحددة
لتنفيذ مارسمه القدر ، وتحقيق مانصت عليه النبوءة ؛
لذا قفزت من مرقدى المؤرق ،

---

* (Xyn themata) وهى كلمة تذكرنا بعبارة هوميروس (Semata lygra) « علامات مميتة » (الإلياذة الكتاب السادس بيت ١٦٨) . وهى تعنى إما العلامات – أو الأبجدية – التى كتبت بها نبوءة هرقل عندما تلقاها ، وكانت آنذاك علامات خاصة تحتاج إلى خبرة وحكمة فى فك طلاسمها .

* * البيلياديس (Peleiades) = « الحمامتان » ، وهو الاسم الطقسى للكاهنتين فى نبوءة دودونى بشمال غرب بلاد اليونان (إقليم إبيروس) . إنها نبوءة زيوس التى تقابل نبوءة أبوللون فى دلفى ، حيث كان الإسم الطقسى للكاهنتين هو « النحلتان » (Melissai) وهناك تفسيرات عديدة لهذه الأسماء .

وجئتكن مفزوعة ياصديقاتى . تعذبنى
فكرة ثقيلة .... ثقيلة جدا .
إذ قد يكون من نصيبى أن أبقى طول عمرى
محرومة من أنبل الرجال أجمعين

رئيسة الجوقة : صه ... لاتنطق بكلمات مشؤومة ،
فإنى ألمح على البعد رجلا يتقدم منا ، وقد
زين رأسه بإكليل يشى بالأخبار السارة التى يحملها

(يدخل الرسول)

الرسول : مليكتى ديانيرا ! لأكن أول من يعلن
لك الأنباء ، ويخلصك من المخاوف .
اعلمى أن إبن ألكمينى حى يرزق ،
بل إنه قد إنتصر فى المعركة على أعدائه ،
وأرسل باكورة الأسلاب إلى آلهة الوطن .

ديانيرا : ما هذا الكلام الذى تقوله أيها الشيخ ؟

الرسول : عما قريب سترين بنفسك ، وعند
باب منزلك ، زوجك مرموق وقد
توج هامته إكليل النصر .

ديانيرا : وممن علمت ماتقول ؟ أهو من أبناء الوطن ؟
أم هو أجنبى ؟

الرسول : لقد وصل ليخاس مبعوث هرقل ،
وفى المرعى الصيفى أعلن لحشد من الناس
الأنباء ، التى ما أن إلتقطتها حتى طرت
بها اليك هنا ، لأكون أول من يعلنها أمامك
فأفوز منك بالشكر .... والمكافأة .

ديانيرا : فلماذا لم يأت هو بنفسه ان كان حقا
يحمل أخبارا سارة ؟

الرسول : لم يتيسر له ذلك فكل أهل منطقة
ماليس إلتفوا حوله فى دائرة محكمة ،
وأحاطوا به من كل جانب ، وأمطروه بوابل
أسئلتهم . فكل منهم شغوف لأن يسمع أنباء هرقل ،
ولم يستطع الرسول أن يتحرك قيد أنملة ، فهم
جميعا منكبون عليه ليسمعوا منه مايشنف
آذانهم ، ولن يتركوه حتى يشبع نهمهم .
وهكذا فإن شغفهم قد قيد حركته على غير
ارادته ، ولكنك على أية حال سترينه
وجها لوجه بعد هنيهة .

ديانيرا : أى زيوس يامن تحكم جبل أويتا
وتحرس مراعيه المقدسة سليمة لاتمسها بهيمة ،
ولا تقطعها يد البشر ، ها أنت فى النهاية قد
منحتنا من لدنك فرحا ... إصدحن بالأغانى
يانساء القصر ! أنتن يامن بالداخل تحت سقفه ويامن
تقفن خارج
أبوابه ... دعونا الآن نستمتع ببصيص
الضوء الذى لاح فى الأفق دون توقع مع
هذه الأنباء التى نسمع

الجوقة * : أيتها العذراوات ... يابنات هيا !

---

* ليست أغنية الجوقة هذه ستاسيمون (Stasimon) كما قد يبدو ، بمعنى أنها لاتقع بين مشهدين حواريين (إبيسوديا) كاملين ولكنها هيبورخيما (Hyporchema) أى « أغنية تأتى فى لحظة فرح مفاجىء » . وهى هنا تعد تلبية لرغبة ديانيرا « إصدحن بالأغانى » ، وكرد فعل مباشر وعفوى للأنباء السارة . وهنا تنقسم الجوقة إلى قسمين ليتبادلا الرقص والغناء . فأبيات ٢٠٥ - ٢١٥ يغنيها إما قائد الجوقة ، أو قائد نصفها ، أو هذا النصف مجتمعا . أما الأبيات ٢١٦ - ٢٢٠ فيغنيها قائد نصف الجوقة الثانى ، أو هذا النصف مجتمعا . وفى الأبيات ٢٢٢ - ٢٢٥ يلتئم شمل الجوقة وتغنى وترقص معا .

هيا نرفع الأصوات بأسعد الأغنيات ،
هيا يأغانى النصر فوق موقد المنزل ،
وفى قلب هذه الأغنيات
دعن أصوات الرجال تدوى
تصعد برنينها إلى أبوللون
حامينا ... ذى الجعبة اللامعة
وفى تلك الأثناء أيتها العذراوات هيا ،
هيا يابنات ، ارفعن اصواتكن
بأغنية نصر بايانية
صحن بها عاليا نحو أخته ،
أرتميس أورتيجيا صائدة الغزلان ،
التى تمسك بيديها شعلة النار .
وأرسلنها الى عرائس (التلال والأنهار)
جيرانها وحاشيتها .
روحى تطير بالنشوة ! !
وهيهات أن أقاوم إغراء المزمار
يا من تهيمن على روحى ! ... نظرة !
فغصن اللبلاب ... صولجان باكخوس
قد جذبنى ... وغلبنى
إيوى ! ... إيوى ! * ... باكخوس !
إنه يشدنى الآن شدا لكى أدور
فى حلقة الراقصات الباكخيات
(يظهر ليخاس من بعيد وهو يقود طابور الأسيرات)
النصر ! النصر ! يا إله النصر بايان !
(يخاطبن ديانيرا)

* صيحات باكخية طقسية تدوى فى أثناء شعائر عبادة هذا الإله تعبيراً عن الجذل والنشوة .

سيدتى العزيزة ... أنظرى !
ها هى أخبار النصر تتجسد
وتأتيك أمام ناظريك على قدميها !

ديانيرا : نعم إنى آراه ياصديقاتى العزيزات ،
وهل يخفى على عين مترقبة
قدوم هذا الحشد من الأسيرات ؟
(تخاطب ليخاس)
إليك التحية أيها الرسول الذى طال إنتظاره ،
إن كنت حقا تحمل أنباءً سارة ،

ليخاس : نحن سعداء بعودتنا ، وسعداء بتحيتك لنا .
وهى ، ياسيدتى ، تحية تناسب ماتم إنجازه
فعلا . ومن أسعده الحظ ، مثلى ،
جدير بترحيبك الجميل

ديانيرا : يا أعز الأصدقاء ، أخبرنى أولا
بما أتوق الى معرفته قبل أى شيء آخر
هل سأستقبل هرقل حيا ؟

ليخاس : أؤكد لك أننى بالفعل قد تركته حيا فى كامل
قوته وصحته ، لايثقل كاهله المرض .

ديانيرا : وأين ؟ فى أى مكانٍ من بلادنا أو البلاد الأجنبية ؟
قل لى أين ؟

ليخاس : على رأس جزيرة يوبويا (الشمالى) حيث يقيم
المذابح لزيوس كينايوس ،* ويقدم له القرابين من

---

* زيوس كينايوس أى زيوس المعبود فوق رأس كينايون ، وهو أقصى الشمال الغربى من جزيرة يوبويا ، التى تقترب هناك كثيرا من فم خليج ماليس. ويسمى هذا المكان الآن رأس ليثادا (Lithada) ويبلغ إرتفاع التلال هناك ٢٨٠٠ قدم. أما أويخاليا فكانت على بعد ٥٠ ميلا تقريبا جنوب شرق كينايون ، وتتبع أراضى إريتريا .

محصول الأراضى الخصبة حولها.

ديانيـرا : سدادا لنذر كان قد قطعه على نفسه ، أم
تراها تلبية لأوامر النبوءة ؟

ليخاس : كان نذرا قد نذره عندما كان يزمع
دخول أويخاليا فاتحا ، حيث أسرها
وجلب منها أولئك الأسيرات اللائى ترينهن بعينيك

ديانيـرا : وهؤلاء النساء الأسيرات ... أستحلفك
بالآلهة ! ... بنات من ؟
فهن جديرات بالإشفاق ؛ إن لم أكن قد
جانبنى الصواب فى تقدير مصيبتهن.

ليخاس : إنهن الأسيرات اللائى إصطفاهن
هرقل غنيمة لنفسه وقرباناً للآلهة ،
بعد أن تم له فتح مدينة يوريتوس عنوة.

ديانيـرا : فقد كانت الحرب إذن ضد هذه المدينة
هى التى حجبته عنا ، فطال غيابه عبر هذا
الزمن غير المحدود ، والأيام التى لا حصر لها ؟

ليخاس : لا ... ليس بالضبط ... فطوال الشطر
الأكبر من هذه المدة حجبت ملكة ليديا هرقل
– لا كإنسان حر ، بل كعبد إبتاعته – هكذا
قال هو نفسه. ولا ينبغى أن تغضبى لكلامى هذا
ياسيدتى طالما أن زيوس هو المدبر لكل أمر.
هكذا قضى هرقل عاما كاملا كعبد فى خدمة
أومفالى ، وتحت إمرتها ، كما قال هو نفسه ، تلك الملكة
الأجنبية. ولكم آلمه هذا التعذيب ، حتى أنه
ألزم نفسه بقسم مقدس أنه يوما ما
لابد من أن يستعبد الرجل المسؤول عن عبوديته

وفجيعته ، بل وأن يستعبد زوجه وولده .
ولم تذهب كلمته أدراج الرياح
فبعد أن أصبح طاهرا بإنقضاء فترة العبودية
جمع جيشا (من المدن الأخرى) وراح يهاجم
مدينة يوريتوس . فهذا الرجل - كما قال - هو
الوحيد من بين البشر، الذى يشترك فى حمل
مسئولية المعاناة المهينة ، لأنه عندما زاره
هرقل - كصديق قديم - فى منزله رشقه
يوريتوس بوابل من الكلمات المريرة والهجوم
اللاذع قائـلا :
حقا إنك تمسك فى يديك سهاما لا تخطىء
أهدافها قط ، ولكن أبنائى قد غلبوك
فى الرمى بالقوس .
وصاح يوريتوس أيضا وهو يقول :
إنك مجرد عبد ... عبد مغلوب على أمره
فى حوزة رجل حـر .
وذات مرة وعلى مائدة الطعام ، وبينما كان هرقل
الضيف مخمورا قذف به يوريتوس خارج
أبواب قصره . وهكذا كان الغضب قد تملك
هرقل عندما أتاه إفيتوس فوق تل تيرينس
بحثا عن خيوله الضالة . وبينما كان الشاب يحملق
بعينيه الهائمتين فى مكان ما ، ساحت أفكاره فى أماكن
أخرى .
وعندئذ قذفه هرقل من فوق مرتفع يشبه القلعة ،
ولكن زِيوس مليكنا ، الأب الأوليمبى لكل الأشياء ،
غضب من جراء هذه الفعلة النكراء ، وأرسل

هرقل لكى يباع عبدا ، ولم يتهاون فى عقابه
لأنه هذه المرة – وهى الوحيدة – أزهق روح إنسان
غيلة وغدرا . ولو كان هرقل قد إنتقم لنفسه أثناء العراك
جهارا لكان من المؤكد أن يعفو عنه زيوس
للإنتصار والقصاص العادل . ذلك أن الآلهة أيضا
لاتحب العجرفة ولا تحبذها .
وهكذا فإن أولئك الذين تمادوا فى التكبر
والاهانات اللاذعة صاروا الآن جميعا من
سكان هاديس ، وسقطت مدينتهم فى أغلال
العبودية . أما هؤلاء النساء اللائى ترينهن
فقد وجدن بعد العز البائد حياة لا يحسدن
عليها ، ويأتين إليك هنا ذليلات . وهذا
ما أمرنى به زوجك وسيدنا ، فأنا خادمه الأمين
أنفذ كل أوامره . أما هو نفسه فتأكدى
من أنه سيكون إلى جوارك هنا بمجرد أن
يفرغ من تقديم قرابين التطهر إلى زيوس
أبيه (حامى الأبوة) ، حمدا له أن منّ عليه بالفتح
المبين .
ولعل هذا بالفعل هو أحلى كلام نختتم
به ما نقلنا من أنباء سارة

رئيسة الجوقة : والآن يا مليكتى ! قد تبدى لك الفرح عيانا بيانا ،
فبعضه يقف أمامك متجسدا فى هؤلاء النسوة ،
والبعض الآخر علمته من هذه الأنباء الواعدة .

ديانيـرا : نعم .. وكيف لا أفرح ؟ .. إنه يحق لى الآن أن
أنطلق ، وقد سمعت أنباءً مؤكدة أن زوجى

بخير، وعلى ما يرام. فمثل هذا الحظ السعيد
ينبغى أن يوازيه بالضرورة فرح مماثل– ومع
ذلك فهناك ما يسمح لذوى التروى بالخوف
من أن تكون هذه السعادة التى بين أيديهم مقدمة
للسقوط فى شقاء يتلوها .
نعم يا صويحباتى ، يخامرنى شعور داخلى ...
فى الأعماق ..شعور غريب بالأشفاق .. وأنا
أنظر إلى هؤلاء الأسيرات المنكوبات. فهن يضعن
أقدامهن على أرض غير أرضهن ، منفيات
بلا وطن ... بلا أهل. ربما كن من قبل
سليلات آباء أحرار الحسب والنسب .
أما الآن فقد حكم عليهن بحياة الأسر والعبودية
أى زيوس ! ... ياواهب النصر !
ليتنى لا أرى قط أحدا من ذريتى
يلقى مثل هذا المصير! ... وإلا فليته
لا يقع – إن كان مقدرا – لأحد منهم
وأنا على قيد الحياة ! هذا هو الخوف الذى
ينتابنى، وأنا أنظر إلى هؤلاء الأسيرات
(تخـاطب يـو لـى)
أيتها الشقية ! قولى من تكونين من بين هؤلاء
الفتيات الصغيرات ؟ عذراء أنت أم لك أبناء ؟
من مظهرك يبدو لى أنك لم تخبرى هذه الأشياء ،
ويبدو كذلك من مظهرك أنك سليلة النبلاء
(تخـاطب ليخـاس)
ليخاس ! ... هذه الفتاة الغريبة ... بنت مَن مِن
البشر؟

من هى أمها ؟ ومن يكون أباها ؟
قل لى فأنا أشفق عليها أكثر من الأخريات ،
عندما أنظر إليها أدرك أنها الوحيدة بينهن
التى عرفت كيف تواجه مصيرها

ليخاس : (بإرتباك) وأنىّ لى أن أعرف؟ ولم تسألينى أنا ؟
على أية حال فلربما تكون من ذوات الحسب والنسب فى بلادها .

ديانيـرا : أليست من نسل الملوك ؟ قل لى :
أليس ليوريتوس إبنة ؟

ليخاس : لست أدرى ! ... فأنا فى الواقع لم أستجوب هذه الفتاة قط .

ديانيـرا : ألم تسمع حتى إسمها... تنطق به أية واحدة من رفيقاتها فى هذه الرحلة ؟

ليخاس : على الإطلاق !... فقد كنت أؤدى واجبى فى صمت

ديانيرا : (تخاطب يولى) أيتها الفتاة التعسة ! دعينى على الأقل
أعرف من لسانك أنت ما أبتغى معرفته ،
فإنها حقا مأساة ، ومعاناة بالنسبة لى ، أن
لا أعرف من تكونين .

ليخاس : إن فتحت فمها ، وسمحت لكلمة واحدة أن تسقط من بين شفتيها ، فستكون قد خالفت حالتها السابقة
التى كانت عليها. لأنها لم تنبس ببنت شفة قط ،
ولكنها كانت على الدوام تتألم تحت وطأة مصيبتها .
وظلت حزينة ، تذرف دموعا غزيرة ، منذ
تركت أرض الوطن حطاما تذروه الرياح .
وهى حالة جد ضارة بالنسبة لها هى نفسها ،
ومع ذلك فلها عذرها .

ديانيــرا : دعها إذن فى حالها ، ولتدخل لتقيم تحت
سقفنا فى صمت وسكون كما يحلو لها ،
حتى لا ينالها منى ألم جديد يضاف إلى آلامها ،
ويكفيها ماهى فيه بالفعل .
بل دعنا جميعا ندخل ، لكى تتمكن أنت من
الانطلاق فى طريق العودة مسرعا ، وأجهز
أنا شؤون المنزل

(يتقـدم ليخـاس ومن ورائـه الأسـيرات الى داخل
القصر ،
بينما يقترب الرسول الذى كان فيما يبدو يسمع
الحوار بين ليخاس وديانيرا فى صمت وهو الآن
يهمس فى أذن ديانيــرا)

الرسول : حسنا !... لكن ليس قبل أن تتمهلى هنا
قليلا ... بعيدا عمن تدخلينهن منزلك ،
وحتى تعلمى ما ينبغى لك أن تعلمى ... حيث
أنك لم تسمعى بعد كل الحقيقة ... وأنا
على علم تام بهذه الأشياء جميعا .

ديانيــرا : ما معنى هذا ؟ ولم تستوقفنى هكذا ؟

الرسول : توقفى !... واسمعى !... فمن قبل إستحقت
الأنباء التى حملتها لك أن تصغى إليها ... ولم
يك إصغاؤك عبثا ... ولن يكون الآن كذلك .

ديانيــرا : أفعلىّ إذن أن أستدعى أولئك إلى هنا من جديد؟
أم يكفى أن أصغى إليك أنا وهؤلاء العذارى
فقط (مشيرة إلى الجوقة) ؟

الرسول : لك ولهؤلاء فقط يمكن أن أتحدث بصراحة ،

دعى الآخرين يذهبون !

ديانيـرا : حسنا ، ها هم قد ذهبوا ، فدع
حديثك يكشف النقاب عن مرامك !

الرسول : ذلك الرجل لم يدل إليك بالحقيقة
فى كل ما قاله لك توا .
فإما أن يكون قد نقل إليك أخبارا كاذبة
وملفقة ، وإما أنه لم يتحر الأمانة
فيما أعلنه من أنباء للناس من قبل .

ديانيـرا : ماذا تقصد؟ أفصح ! ... تكلم بوضوح ،
فلم أفهم معنى ما تقول .

الرسول : لقد سمعت بنفسى ذلك الرجل يعلن
فى حضور الكثيرين من الشهود أنه
من أجل هذه الفتاة دمر هرقل
يوريتوس ومدينة أويخاليا ذات القلاع
الشاهقة . كان إله الحب إيروس ،
وحده من بين كل الآلهة ، الذى أوعز
إليه بإطلاق سهام الحرب . فليست آلام
العبودية عند أومفالى فى ليديا ،
ولا قتل إفيتوس بقذفه من فوق
شاهق التلال هو السبب . فلقد
نحّى ليخاس جانبا أمر هذا الحب ،
وقصّ عليك قصة أخرى مختلفة .
الحقيقة أنه لما فشل هرقل فى أن يقنع
أباها بأن يسلمه ابنته ليتخذها رفيقة فى فراشه
تذرع بحجة واهية ، وشن حربا فتاكة على وطنها —
حيث كان يوريتوس يجلس على عرشه ، وكما قال

ليخاس نفسه– فقتل هرقل أباها الملك
ودمر المدينة . والآن كما ترين فإنه
وهو فى طريقه إلى هنا يرسلها مع الأخريات
إلى المنزل سلفا . وليس بدون غرض ياسيدتى ،
فهو يرسلها إلى هنا ، لا كخادمة أسيرة – فليس
لك أن تحلمـى بهـذا – وإنما عشيقة وأميرة
قلبه الذى اشتعل بالحب نحوها .

لهذا السبب يا مليكتى رأيت أن أحيطك
علما بكل ذلك الذى سمعته من لسان الرجل
نفسه . وقد سمعه معى الكثيرون من جماهير
تراخيس المحتشدة حوله فى ساحة السوق العامة بهدف
سماع أنباء

هرقل . وهم جميعا مثلى يستطيعون إثبات كذبه .
وإنى لينتابنى الأسف لأن كلماتى ليست مما
تطربين لسماعه ، ولكنها مع ذلك صادقة وأمينة .

ديانيـرا : يالشقائى !...ياويلى !...فى أى مأزق
أجد نفسى ! وأى مصدر خراب غامض
سمحت له بالتسرب إلى داخل منزلى وتحت سقفى ! ؟
حقا إننى تعيسة ! فهى اذن فتاة
بلا إسم كما أقسم الذى أحضرها إلى هنا ! ؟

الرسول : لا... فلها إسم يشهد بحسبها ونسبها .*
إنها إبنة يوريتوس الذى سماها يولى ،

---

* هنـاك قراءة أخـرى لهـذا البيت ٣٧٩ أخذت بهـا طبعة أكسفـورد التى أعدهـا بيرسـون (Pearson) ، وكذا طبعة كمربيك (Kamerbeek) ، حيث أعطيا هذا البيت لديانيرا وإستبدلا كلمة omma = المظهر بكلمة onoma = الاسم .

فهى من نسل والدين لم يستطع ليخاس أن يقول
عنها شيئا ، لأنه – على حد قوله – لم يستجوبها .

رئيسة الجوقة : اللعنة !... اللعنة !... لا أقول على كل فاعلى الشر،
بل بصفة خاصة على ذلك الذى بالخداع المشين يزرع
القلق فى القلوب .

ديانيـرا : أيتها الفتيات العزيزات ماذا علىّ أن أفعل؟
أعترف لكن بأن هذه الأنباء التى جاءتنا مؤخرا
قد أصابتنى بالدوار والذهول .

رئيسة الجوقة : إذهبى وإستجوبى ليخاس...!
عساه يقول لك الحقيقة كاملة ، إن
أفلحت فى إنتزاع الاجابة على أسئلتك
انتزاعا ، بوسيلة أو بأخرى .

ديانيـرا : حسنا... ها أنا ذاهبة إليه... فنى
مشورتكن نصيحة هى عين الصواب
(تهم بالانصراف إلى داخل القصر)

الرسول : وأنا... أأنتظرك هنا؟ بم تأمريننى؟

ديانيـرا : إنتظر (تلمح ليخاس) ولكن هاهو
يخرج من المنزل من تلقاء نفسه ، ودون أن
أستدعيه .

(يدخـل ليخـاس)

ليخاس : سيدتى أية رسالة سأحملها منك إلى
هرقل ؟ أعطنى الأوامر، فأنا كما ترين
راحـل إليـه

ديانيـرا : كيف ؟... ولم تتعجل الرحيل قبل أن أتحدث
معك ثانية ؟ لقد جئتنا متأخرا ، ولم يكن
لدينا وقت لمزيد من الحديث معك .

ليخاس : حسنا ! إن أردت أن تستفسرى
عن شيء... فأنا رهن إشارتك
ديانيرا : وهل ستزودنى بالحقيقة ، وبكل أمانة حقا ؟
ليخاس : نعم وليشهد على ذلك زيوس العظيم ،
فسأصرح لك بكل ما أعرف من حقائق .
ديانيرا : من تكون إذن هذه الفتاة التى أحضرتها معك ؟
ليخاس : إنها من يوبويا ولكن لأى أبوين...
هذا ما لا أعرفه .
الرسول : (متدخلا) أيا هذا ! أنظر هنا فى عينىّ !
يبدو أنك لا تعرف مع من تتحدث ! ؟
ليخاس : ومن تكون أنت حتى تسألنى هذا السؤال ؟
الرسول : بل لا تتهرب من الاجابة ، إن كان لديك شيء
من الشهامة والفطنة .
ليخاس : وأمام صاحبة الصولجان ، مليكتى ديانيرا
بنت أوينيوس وزوجة هرقل... أليس كذلك ؟
الرسول : بلى... وهذا بالضبط ما كنت أرغب فى سماعه
منك... إنك تقول إنها مليكتك ؟
ليخاس : نعم... هذا صحيح !
الرسول : قل لى بربك إذن ما هى العقوبة التى
ينبغى أن تفرض عليك ، إن ثبت أنك مقصر فى
أداء واجبك نحوها ؟
ليخاس : مقصر فى أداء واجبى نحوها؟ أية ألغاز هذه ؟
الرسول : ليس عندى ألغاز.. بل هى حقائق ثابتة ،
وإنك أنت الذى تتحدث بلغة الألغاز
ليخاس : إذن فإنى راحل... ما كان أغنانى عن
سماعك طيلة هذا الوقت !

الرسول : ولكن ليس قبل أن تجيبنى على سؤال بسيط
ليخاس : سل ما تشاء ، فمن الواضح أنك ثرثار،
عنيد لا يمكن إسكاتك بسهولة .
الرسول : هذه الأسيرة التى أحضرتها معك هنا الى
القصر... أظن أنك تعرفها جيدا ! ؟ مـه !
ليخاس : نعم أعرفها... ولكن لماذا تسألنى عنها ؟
الرسول : ألم تقل إن هذه الفتاة التى أحضرتها
أسيرة– وتظاهرت ، وتصنعت أمام ديانيرا أنك لا
تعرفها –
ألم تقل إنها يولى بنت يوريتوس ؟
ليخاس : أنا !...أنا قلت ذلك ! أمام – مَنْ – مِنَ البشر ؟
من وأين الرجل الذى سيأتى ليشهد بأنه سمع
مثل هذا الكلام منـى ؟
الرسول : قلته أمام الكثيرين من مواطنينا...قلته فى
قلب حشود التراخينيين... وسمعتك جماهيرهم
الغفيرة وأنت تقول ذلك... أهل تراخيس كلهم
شهودي
ليخاس : آه !... يقولون إنهم سمعوا هذه الأشياء منى؟
ولكن لا يمكن أن يكون شيئا واحدا : أن تنقل أنت
ما تتخيل أنك سمعته ، وأن تنقل نقلا دقيقا
ما قيل بالفعل .
الرسول : أية تخيلات فى الموضوع ! ؟ ألم تقل ، مؤكدا
حديثك بالقسم ، إنك أحضرت هذه الفتاة عروسا
لهرقـــل ؟
ليخاس : أنا ! ؟ عروسا لهرقل؟ (مخاطبا ديانيرا)
أستحلفك بالآلهة يا مليكتى العزيزة ! قولى لى

من عساه أن يكون ذلك الغريب ؟ (مشيرا إلى الرسول)

الرسول : إنه من كان حاضرا مع الناس بنفسه ، وسمعك
تقول إن المدينة كلها أويخاليا قد فتحت من
أجل حب هذه الفتاة... نعم لم تدمر هذه المدينة
الملكة الليدية... ولكن حب هرقل لهذه الفتاة
هو الذى دمرهـــا .

ليخاس : سيدتى !... دعى هذا الرجل يغرب عنا !
فليس مما يتناسب مع عاقل أن يتبادل الحديث
مع مريض مثله .

ديانيـــرا : ولكنى استحلفك بزيوس المهيمن بصاعقته
على قمة جبل أويتا ذات الغابات ألا تحجب
شيئا من القول عنى . فالمرأة التى تتوجه إليها
بالحديث ليست شريرة ، ولا تنقصها الخبرة بطبائع
الرجال ، وتعرف أنه ليس فى طبيعة الأشياء
أن يكون السرور من نصيب بعض الناس دون غيرهم
وعلى الدوام . وتعرف كذلك أن من يقف فى وجه
الحب مصارعا وجها لوجه فقد أخطأ التفكير ، وأساء
التقدير. فالحب يغلب حتى الآلهة ، ويفعل بهم ما
يشاء ،
والحب الذى يتحكم فىّ أنا نفسى... كيف لا أعرف
أنه يتحكم فى أخريات مثلى ؟
سأكون مجنونة بحق لو أنحيت باللائمة
على زوجى الذى أصيب بمرض الحب ، أو أنّبت
هذه الفتاة شريكته فى هذا الداء الذى
لا يجلب العار عليها ، ولا ينالنى بالأذى
لا وجود لشيء من هذا القبيل . ولكن إذا كان

قد علمك أن تكذب فقد تعلمت درسا مشينا .
أما إذا كنت أنت الذى علمت نفسك بنفسك
هذا الدرس ، فسوف تبدو قاسيا وشريرا ،
مع أنك ترغب فى أن تكون مفيدا ورحيما .
نعم قل لى الحقيقة كاملة . فبالنسبة للرجل
الحر تعد وصمة عار وخيمة العواقب أن
يدعى كذابا . وإذا كنت تظن أن أكذوبتك
ستمر بسلام ، ودون أن يلاحظها أحد ، فهذا
لن يحدث . لأن هناك الكثيرين الذين سمعوك .
وإذا كنت تخشانى ... فإن خشيتك هذه فى غير محلها ،
لأن الذى يؤلمنى بحق هو جهلى بالحقيقة ،
أما المعرفة ... فماذا يخيفنى منها ؟
ألم يعشق هرقل نساء أخريات كثيرات من قبل ؟ فليس
بين البشر من عشق النساء أكثر منه ! ولم تتلق
واحدة منهن أية كلمة عتاب أو تأنيب من جانبى .
كما لن تلقى منى هذه الفتاة شيئا من هذا القبيل ،
رغم أن هرقل قد يكون منغمسا فى حبها تماما . *
فأنا فى الواقع أشعر بإشفاق عميق كلما نظرت إليها ،
لأن جمالها قد دمر حياتها . كما أنها ، وهى البائسة ،
قد حطمت عن غير قصد أرض آبائها ، وجلبت إليها
ذل العبودية .
ولكن دع الأمور تأخذ مجراها الطبيعى ، وتساير

* دار جدل طويل حول من يكون المقصود هنا بالإنغماس فى الحب أهو هرقل أم يولى . ويحبذ كمربيك أن يكون هرقل هو المقصود لا يولى ويؤيده فى ذلك جيب وطبعة لويب وأخذنا بهذا التفسير .

الريح . وأقولها لك واضحة : إخدع من تشاء
بالأكاذيب ، أما لى فلا تقل إلا الحقيقة الكاملة دائما !
إسمع كلامها ! فقد فاهت بكلام طيب ،

رئيسة الجوقة : ولن تلقى منها لوما فيما بعد ، ومنا ستلقى الشكر .

ليخاس : حسنا ! يا سيدتى العزيزة ! حيث أننى
قد أدركت الآن أنك إنسان ، وذات فكر إنسانى ،
ولست متعجرفة ، ولا تتجاوزين حدودك ،
سأكشف لك النقاب عن الحقيقة ، كل الحقيقة ،
لن أخفى منها شيئا قط . وهى بالفعل كما قال ذلك
الرجل . نعم ! لقد تغلغل الحب الطاغى فى أعماق
قلب هرقل منذ أمد طويل . . . حب هذه
الفتاة التى بسببها دمر هرقل بسهمه
أويخاليا ، وطنها ، تدميرا تاما . ولأنه من
الواجب علّى أن أشرح موقفه بالحق
أقول أنه لم ينكر ذلك أبدا ، ولم يأمرنى بأن أخفيه .
ولكننى أنا نفسى يا سيدتى خشيت أن
أجرح مشاعرك بأنبائى غير السارة ، وأذنبت
إن كنت تعتبرين ذلك ذنبا .
والآن على أية حال يا سيدتى ، وقد عرفت القصة
كلها ، فمن أجل صالحك وصالح زوجك على حد
سواء تقبلى وجود هذه الفتاة عن طيب خاطر ،
وبنية حسنة ، والتزمى دوما الكلمات العطوفة
التى قلتها من قبل بشأنها . لأن ذلك الرجل ، الذى
قهر بيديه كل الأشياء الأخرى ، قد إندحر مهزوما أمام
حبه لهذه الفتاة ! !

ديانيرا : إن تفكيرى فعلا قد هدانى لأن أتصرف هكذا ،
وكما أشرت علىّ ، فلن أضيف إلى همومى مرضا
جديدا بالدخول فى حرب خاسرة ضد الآلهة .
لكن هيا الآن ندخل المنزل ، حتى أحملك رسالتى إلى
هرقل . ذلك أن الهدايا ينبغى أن ترد بهدايا مناسبة ،
فلتأخذ رسالتى هذه إذن معك . فليس
من اللائق أن تعود خالى اليدين ، وقد جئتنا
مصحوبا بهذا الموكب الكبير من الأسيرات . مبعوثا من
من قبل هرقل الحبيب .
(يخرجون جميعا ديانيرا وليخاس والرسول)

الجوقة(*) : عظيم وقوى دائما ذلك النصر
الذى تحرزه القبرصية إلهة الحب !
لن أطيل الحديث عما حدث مع الآلهة ،
لا... ولن أحكى كيف تغلبت على إبن كرونوس
زيوس نفسه ! وهاديس الاله فى عالم الظلمات !
وبوسيدون الذى يهز الكون !... لا لن أحكى عن ذلك
كله
ولكننى سأتغنى بقصة هذه العروس ،
التى كانت مرصودة كجائزة الصراع .
كم كانا متنافسين شرسين اللذين
إشتبكا فى صراع دموى من أجل الفوز بيدها !
وفيه إرتفعت أعمدة التراب إلى عنان السماء ،
كان الأول بينهما هو إله النهر الفياض
له شكل الثور النطّاح ،

---

* هذا هو الستاسيمون الأول أى الأغنية الأولى التى تلقتها الجوقة وهى مستقرة فى الأوركسترا ، وتقع فيما بين مشهدين حواريين ، وتتكون هذه الأغنية من إستروفة ٤٩٧ - ٥٠٦ وردها أى أنتيستروفة ٥٠٧ - ٥١٦ ثم إيبودوس ٥١٧ - ٥٣٠ .

بأربعة أرجل وقرون ،
لإنه أخيلسووس من أوينياداى ،
أما الثانى فهو القادم من طيبة الباكخية ،
ملوِّحا بقوسه اللدن المرن
وسهامه ..... وعصاه !
إنه إبن زيوس ..... هرقل ،
و إلتحم الغريمان فى خضم الصراع
للظفر بالعروس ،
وكانت القبرصية ربة الاحتفالات بالزواج البهيج
– هى وحدها من بين الآلهة – تقف فى قلب
الحلبة ، بيدها صولجان الحكم والقضاء ،
تتابعت لكمات الأيدى وقعقعات الأقواس والسهام ،
ودوت نطحات قرون الثورٌ .
ثم وقع الإلتحام المباشر ، وأمسك كل منهما
بالأخر . فالتفت الساق بالساق ، والذراع بالآخر ،
وإرتطمت الجباه إرتطامات قاتلة ،
وإرتفع أنين كل منهما يطرق الأذن بالرعب .
وفى تلك الأثناء كانت هى –
ديانيرا ذات الحسن والجمال الغض –
تجلس على مبعدة فى جنب التل ،
تترقب فى قلق نتيجة الصراع ،
لتعرف من بينهما سيكون زوجها !
هكذا إحتدمت المعركة كما وصفتُها لكم . *

---

* هذا البيت رقم ٥٢٦ مضطرب وموضع خلاف شديد فيما الطبعات التى عدنا إليها . وتجنبنا الدخول فى خضم المناقشات حوله . ويستطيع القارىء المتخصص أن يعود إلى تعليقات جيب وكمريك .

ولكن عين العروس الجملية– حائرة
هذا الصراع الدموى– كانت ترقب الموقف
فى قلق مثير للإشفاق !
وفجاة أخذها الفائز ، ففارقت
أمها على الفور ، وكأنها بُقيرة وليدة ، ما أن ولدت
حتى إنتزعت من أحضان أمها انتزاعا ،
لتعيش فى الغربة وحيدة !
(تدخل ديانيرا)

ديانيرا : صديقاتى العزيزات ! بينما كان ليخاس ،
وهو على وشك الرحيل ، يتحدث بداخل المنزل
مع الفتيات الأسيرات ، خرجت إليكن خلسة
لأخصكن وحدكن بالحديث .
فمن جهة أريد أن أخبركن بما دبرت بيدى هاتين ،
ومن جهة أخرى أريد أن تقاسمني ما أعانى .
فهذه العذراء– وإن كنت أظن أنها لم تعد كذلك ،
فهى الآن بلا شك سيدة– قد قبلتُ وجودها
بمنزلى ، وشأنى فى ذلك شأن البحار الذى
إستقبل فى سفينته حملا ثقيلا ... هو فى الواقع
بضاعة غير مرغوبة جاءت لتحطم سكينة الفؤاد .
إذ علينا نحن الاثنتين من الآن أن نستظل بظل
عباءة واحدة .... و أن نقتسم حضن هرقل ! !
تلك هى المكافأة التى أرسلها إلى هرقل – الذى
كنت أدعوه مخلصا وخيّرا – فى مقابل
أننى أخلصت فى رعاية بيته طوال هذا الوقت .
ولا أملك أن أثور متمرده عليه ،
فقد عاوده مرض العشق من قبل مرات عديدة .

ولكن أن أعيش معها وأشاركها نفس فراش الزوجية !
فأى امرأة يمكن أن تتحمل ذلك ؟
ولاسيما أننى أرى زهرة شبابها تونع
بينما يذبل شبابى ، يذوى جمالى ويقلع .
وعين الرجال تعشق قطف زهور الجمال اليافع
وتتحاشى الذابل من الزهور .
تلك هى مخاوفى ، فأخشى ما أخشاه
أن يدعى هرقل زوجا لى ، وعشيقا للأخرى
لهذه الفتاة الصغرى .
ولكن وكما قلت لكنَّ من قبل ، فليس مما يليق
بإمراة عاقلة أن تغضب .
وسوف أخبركن يا صديقاتى بالوسيلة التى آمل بها
أن أجد الخلاص والمخرج من هذا المأزق .
لدى هدية قديمة ، فمنذ زمن بعيد كان
قد اعطانيها الكنتوروس ، وهى مخبأة فى وعاء
برونزى . إنها الهدية التى اخذتها ، وأنا فى سن
الشباب * من نيوس الذى تغطى صدره غابة من الشعر
أخذتها من دمائه ، التى سالت وهو يسلم الروح للأبد .
فهو المعداوى الذى كان يعبر بالبشر بين ذراعيه
فى مقابل أجر معلوم . يعبر بهم نهر إيوينوس
ذا المجرى العميق والفياض . وهو إذ يعبر بهم
النهر لايستخدم مجدافا ولا شراعا .
ذلك أنه عندما أرسلنى أبى مع هرقل زوجة له ،
رافقته لأول مرة فى طريق العودة . وعند فيضان

* فى طبعة لويب وجيب تترجم هذه الكلمة بـ « فتاة » (girl) أو « عذراء » (virgin) ، وهذا خطأ لأن هذه الحادثة وقعت بعد زواج ديانيرا .

نهر إيوينوس حملني نيسوس فوق أكتافه ،
وعندما وصل بي منتصف النهر داعبني
بأيدي الرغبة الطائشة . فما كان مني إلا أن
صرخت بأعلى صوتي . وفي لمح البصر إستدار
إبن زيوس وصوّب بيديه سهما مجنحا
إخترق صدر نيسوس إلى الضلوع ، وأحدث
أزيزا وأسال دماءً . وبينما كان الكنتوروس
يلفظ أنفاسه الأخيرة قال لي :
يا إبنة أوينيوس العجوز ، إن منحت
« كلامي ثقتك ، فلن يكون عبثا أني عبرت بك
النهر ، ولا سيما أنك كنت آخر من حملته عبر النهر .
فإذا جمعت بيديك الدم المتجلط حول جرحي ،
وبصفة خاصة حيث الهيدرا ، وحش ليرنا ، قد
صبغت السهم بسمها الأسود ، فسيكون
هذا بالنسبة لك دواء سحريا ناجعا تعالجين
به قلب هرقل ، حتى لا تقع عيناه وقلبه فريسة
لحب إمرأة أخرى بعدك » .
ولقد تديرتُ أمر هذا الدواء السحري يا صديقاتي ،
ذلك أنني بعد موت الكنتوروس إحتفظت به ،
أخفيته تماما في مكان بعيد بالقصر .
وها أنا قد دهنت هذا الثوب به
(تشير إلى صندوق في يد أحد الخدم – أو
في يدها –
ويضم الثوب المزمع إرساله إلى هرقل)
ونفذت بعناية كل ما أمرني به ذلك الكنتوروس
قبل أن يموت . لقد أنجزت الآن عملي ،

ويا ليتنى لا أستطيع الإقدام على أفعال التهور
المرذول ! بل ليتنى لا أعلم عنها شيئا !
فأنا بطبعى أمقت النساء الجسورات .
ولكن اذا كان الأمر على نحو أو آخر
سيمكننى من التغلب على هذه الفتاة ،
وإذا كان إستخدام السحر سيعيد إلىّ حب هرقل
فإننى بالفعل قد أنجزت هذا العمل من حيث التدبير،
اللهم إلا إذا كنت ترين أننى قد سلكت طريق التهور،
فعندئذ سأتوقف عن التنفيذ .

رئيسة الجوقة : لا ... إذا كنت على يقين من نجاح ما تعملين ،
فإننا لانرى فى تصرفك شيئا من الطيش .

ديانيرا : يقينى ليس مؤكدا ... إنه إحتمال مرجح ،
فأنا لم أجرب هذا الدواء السحرى من قبل .

رئيسة الجوقة : لكن ... لكى تتيقنى من شيء أن تخضعيه
للتجربة العملية ... لأن ما يبدو لك أنه اليقين ،
دون أن تجربيه ، لا يعدو كونه وهما .

ديانيرا : حسنا ! هذا ما سنعرفه فى الحال ... فها أنا ألمح الرجل عند الأبواب بالفعل ، وسيرحل على جناح السرعة (هامسة) أرجو فقط أن تكون خطتى طى الكتمان سرا بينى وبينكن. لأن المرء حتى لو إرتكب أعمالا مشينة ، وظلت سرا فى الخفاء ، فإن ذلك على الأقل سيوفر عليه الكثير من الخزى والعار .

(يدخل ليخاس)

ليخاس : ماذا علىّ أن أفعل؟ جئت أتلقى
أوامرك يا أبنة أوينيوس ... فلقد تأخرت
هنا بالفعل طويلا .

ديانيرا : بينما كنت أنت يا ليخاس تتحدث مع الفتيات
الأجنبيات داخل المنزل . كنت أنا أعد
هذا لك (مشيرة إلى الصندوق وبه الرداء) ... إننى
أقصد أنك ستحمل معك هذا الرداء الطويل ،
هدية منى إلى زوجى هناك ... إنه من صنع يدى .
اعطه له ، وقل له أن يضعه على جسمه دون غيره من
البشر .

لاتدع أحدا يلبسه قبله ، وقل له أن يحول
بينه وبين أن تبصره أشعة الشمس ولا لهب النار
فى المذابح المقدسة أو فى الموقد ، قبل أن يلبسه ويقف
عيانا بيانا أمام كل الناس ، ليظهره للآلهة فى يوم ذبح
الثيران وتقديمها كقربان شكر وعرفان
لقد كان هذا نذر نذرته على نفسي ، إذا سمعته
أو رأيته وتيقنت أنه قد عاد سالما إلى منزلنا ،
نعم نذرت أن ألبسه هذا الرداء ، ثم أقدم
للآلهة القرابين على المذبح بفخامة
لم يسبق لها مثيل ، أن يرتدى هو الرداء الجديد .
ولسوف تحمل منى علامة تثبت صحة هذه الأشياء ،
وهى علامة سوف يتعرف عليها بسرعة داخل
دائرة هذا الختم
(ليخاس يتسلم الصندوق)
والآن بوسعك أن ترحل ... ولتحرص أول ما تحرص على أن
تتبع الأصول المرعية ، وهى وجوب أن لايسرف
الرسول ، أويفعل أكثر مما هو مطلوب منه . وأحرص كذلك
أن تكسب شكرا مزدوجا منه ومنى على الخدمة التى عهدنا
إليك بها .

ليخاس : بل سأستعين بهرميس حامى الرسل ،
ولن أقصر قط هذه المهمة الملقاة على عاتق ،
وسأسلم هرقل هذا الصندوق كما هو ،
وسأضيف رسالتك الشفوية دليلا على هديتك له .

ديانيرا : الآن يمكن أن تنصرف ، فأنت على علم تام
بمجريات الأمور فى بيتنا .

ليخاس : هذا صحيح ... وسأطمئنه بأن كل شيء هنا على ما يرام

ديانيرا : وقد رأيت بنفسك حسن استقبالنا
الفتاة الأجنبية ، وكيف رحبت بها فى ود !؟

ليخاس : حتى أن الدهش و الارتياح قد ملآ علىّ
فوءادى ! !

ديانيرا : وما عساك أن تقول له أيضا ؟
أخشى أن تحدثه قبل الآوان
عن مدى اشتياق له ، وقبل أن أعرف
ما إذا كان هو أيضا مشتاقا إلينا ! ؟
(يخـرجـان)

الجوقة (*) : يا من تسكنون فى رحاب الينابيع الساخنة
المنبثقة فيما بين الميناء والصخرة !
وأنتم يا من تقطنون فى جنبات جبل أويتا !
أو فى أعماق خليج ماليس ،
على الشاطىء المقدس لدى الربة العذراء
ذات السهام الذهبية ، حيث عند
المدخل يتوافد الاغريق فى إجتماعاتهم
الدينية (الأمفيكتيونية) منذ القدم !

---

* ستاسيمون رقم ٢ أبيات ٦٣٣ - ٦٦٢

سرعان ما سيعود إليكم من جديد
صوت المزمار المجيد ،
ولن يصدح بنغمة الحزن الجافة ،
بل بنغم عذب يتجاوب مع أنغام القيثارة ،
فتطرب حتى الآلهة
ذلك أن الابن الذى حملته ألكمينى لزيوس
يشق طريق العودة مسرعا نحو منزلنا ،
حاملا كل الأسلاب التى يمكن أن تحققها
الشجاعة والفضيلة .
لقد كان غائبا عن مدينتنا تماما ،
كان فيما وراء البحر *
لانعرف عنه شيئا ،
وننتظره ، طيلة إثنى عشر شهرا .
أما زوجته التى تحبه حبا جما ،
فيالها من شقية ، غاية فى الشقاء !
لقد غرقت فى الدموع ، وأهلكت قلبها المعذب .
ولكن إله الحرب آريس وقد استشاط غضبا
إلى حد الجنون .... خلصها من ليالى العذاب ،
ليته يصل ! ...... ليته يصل !
ليت السفينة ذات المجاديف الكثيرة
التى تحمله إلى هنا .... ليتها لا تتوقف قط
قبل أن يصل إلى مدينته !
بعد أن يترك المذبح المقدس فوق جزيرة
يوبويا ، حيث قيل إنه يقدم القرابين هناك ،

* يلاحظ أن الترجمة الواردة فى طبعة لويب لهذا البيت ٦٤٩ قد أهملت كلمة « البحر » (pelagion) .

ويا ليته يعود من هناك
مفعما بالحب ، منغمسا فى الرغبة ،
بعد أن إرتدى الرداء الموحى بالحب والاغراء
بفضل سحره الغلاب *.

ديانيرا : أى صديقاتى ! لكم أخشى أن أكون
قد شططت فى كل ما فعلت ... حتى الآن ! !

رئيسة الجوقة : ما هذا الذى تقولين يا ديانيرا
يا إبنة أوينيوس ؟

ديانيرا : لا أدرى بالضبط ... بيد أننى أتوجس
خيفة من أن يثبت عما قريب أننى
إرتكبت خطأ فظيعا بحسن نية ،

رئيسة الجوقة : من المؤكد أن لا علاقة لما تقولين
بالهدية التى أرسلتها الى هرقل ! ؟

ديانيرا : بل هي بالذات ... وإنها لتذكرة للناس كافة
بألا يأخذوا زمام المبادرة فيما هو ليس واضحا ،
وما لاتعرف عقباه .

رئيسة الجوقة : وممَّ تخافين ؟ أخبرينا ...
إذا لم يكن فى الأمر ما يدعو الى الكتمان .

ديانيرا : لقد وقع أمر ياصديقاتى غريب ... غريب ! !
حتى أننى إذا قصصته عليكن لقلتن
أن ما تسمعن عجب عجاب وفوق الخيال !
هناك جزازة بيضاء من فروة الأغنام ،
هى التى بها منذ قليل دهنت ثوب هرقل الإحتفالى .

---

* هذا البيت ٦٦٢ مختلف عليه بين الطبعات التى عدنا إليها .

لقد تلاشت هذه الجزازة تمـاما ،
وليس هناك من مسئول عن إختفائها
من بين الأحياء والأشياء فى منزلنا ،
بل هى التى إلتهمت نفسها ، وعانت تدميرا ذاتيا .
إذ تآكلت من تلقاء نفسها ، وتفتت تماما
على ظهر قطعـة من الحجـر .
ولكن ينبغى أن أقص عليكن القصة بالتفصيل ،
حتى تستوعبن كيف وقـع مـا وقـع .
إننى لم أهمل أى شيء من تعليمات الكنتوروس ،
ذلك الوحش الذى عندما كان نصل السهم
النفاذ يخترق جنبه زودنى بنصائحـه ،
فحفرتها فى ذاكرتى حفرا كما تحفر الكلمات
على لوح برنزى ، فلا مجال لضياعها .
وهذه كانت تعليماته التى نفذتها بحذافيرها
أن أحفـظ هـذا الدواء السحرى
فى ركن قصى وخفى ، بعيدا عن النار والنور ،
فلا تطوله أشعة الشمس . حتى تحين
لحظة إستخدامه ، قبلها بقليل كان على
أن أكشفه وأدهن به ما أشاء ،
وهذا ما فعلته بالضبط . فعندما آن الآوان
وحانت ساعة التنفيذ قمت بعملية دهـن
الرداء منفردة وداخل المنزل ،
مستخدمة جزازة من الصوف الناعم ،
كنت قد قصصتها من فروة أغنام منزلنا .
وعندئذ طويت هديتى ووضعتها
– دون أن تقع عليها أشعة الشمس –

داخل الصندوق المجوف * الذى رأيتنّ .
ولكننى عندما عدت إلى المنزل
وقعت عيناى على مشهد عجيب ! لا يمكن وصفه
بأية كلمات ، بل لايمكن لأى بشر أن يفهمه .
فلقد حدث أننى كنت قد رميت جزازة الصوف
– التى دهنت بها الرداء – فى مكان تلفحه
أشعة الشمس المتوهجة . فعندما سخنت
الجزازة ذابت تماما ، وتفتت حتى صارت
كمسحوق تناثرت ذراته فوق الأرض ،
صارت أشبه بالنشارة التى تتساقط
من منشار نجار يقطع الأخشاب .
هكذا وفى مثل هذه الحالة كانت جزازة
الصوف تعلو وتتهاوى . ومن الأرض
التى إنتثرت فوقها كانت تنبت قطع متجلطة
من الزبد ، كما لو كانت العصارة المركزة
لحبات قرمزية من كروم باكخوس
وقد صبت على الأرض .
ولذا فأنا التعيسة حقا لاأعرف
إلى أين أتجه بأفكارى ! ... كل ما أعرفه
هو أننى بالفعل قد إرتكبت حماقة نكراء .
فلماذا ؟ وبأى مقابل كان على الكنتوروس الوحشى
– وهو يلفظ أنفاس الحياة الأخيرة – أن يقدم
لى جميلا فى حين أن موته كان بسببى ؟
محال أن يكون حسن النية ، وإنما كان يخدعنى

* فى هذا البيت ٦٩٢ يستخدم الشاعر عبارة Koilon Zygastron وكان قد استخدم من قبل aggos بيت ٦٢٢ .

ليقتل زوجى الذى كان قد صرعه . وها أنا الآن ،
فى النهاية ، أتمكن من معرفة هذه الأشياء بعد
فوات الآوان ، حيث لم تعد المعرفة تفيد بشيء .
نعم فأنا وحدى – إن لم تخنى مخاوفى – أنا
البائسة قد أكون المسؤولة عن هلاك هرقل .
فأنا أعرف أن سهم هرقل الذى قتل الكنتوروس
قد أصاب خيرون رغم أنه إلـه فأدماه .
إنه يقتل كل الحيوانات المتوحشة بمجرد لمسها .
وحيث أنه هو نفسه السم الأسود الذى
انبثق مع الدم من جرح نيسوس فكيف لن
يقضى على هرقل !؟ ذلك ما أتوقعه فعلا ،
بيد أننى مصممة على أنه إذا كان من المقدر
أن يفنى هرقل ، فإننى سأموت معه فى نفس
الوقت ، وبنفس ضربة القدر التى تنزل بـه .
لأن أية إمرأة متمسكة فى إصرار بطبيعتها
الخيرة ، لايمكنها مواصلة العيش وقد تلوثت سمعتها .

رئيسة الجوقة : حقا أن الأفعال الشنيعة تستتبع القلق ،
ولكن ينبغى ألا نحكم على أنفسنا بالخوف من أمور
نتوقعها ، وقبل حدوثها .

ديانيرا : إن سوء التصرف لايترك مجالا لمجرد الأمل
الذى قد يزودنا بقدر من الشجاعة .

رئيسة الجوقة : ولكن غضب الناس على من وقعوا فى الأخطاء
بغير قصد يأتى مخففا . وهذا ما ينبغى أن يحدث فى
حالتك .

ديانيرا : نعم هذا صحيح ، بيد أن مثل هذه الكلمات
لاتنطبق على من تورط فى الجرم .

وإنما تقال على من لا يقف ضد ثقيل
ببابه ... يتوعده ويتهدده .

رئيسة الجوقة : على أية حال قد يكون من الأفضل أن
تمسكى الآن عن الكلام ، ولاتتمادى أكثر
من ذلك ، ان لم يكن عليك أن تتحدثى مع إبنك
فهو قادم علينا ، بعد أن كان قد رحل من قبل
لكى يبحث عن أبيه
(يدخل هيالوس)

هيالوس : أماه ! لكم أتمنى أن تنزل بك واحدة من ثلاث :
فإما أن تكونى قد مِتِّ بالفعل . وإما فى
حالة بقائك على قيد الحياة أن لاتكونى أمى .
وإلا فلتتبدل روحك الحالية بأخرى أفضل .

ديانيرا : ولداه ! ما الذى وقع من جانبى ليستحق
مثل هذه الكراهيـة منك ؟

هيالوس : إعلمى أنك أنت قاتلة زوجك —
— نعم أبى — أقول لك أنك قتلته
بيدك فى يومنا هـذا !

ديانيرا : يا ويلتاه !! أية كلمة تلك التى نطقت بها
يا بنى !!

هيالوس : إنها كلمة قد تحققت بالفعل ، ومن ذا الذى
من بين البشر يستطيع أن يمنع حدوث ما قدر له أن
يحدث !؟

ديانيرا : ما هذا الذى تقوله يابنى !؟ وبأى حق
تتهمنى بإرتكاب هذه الفعلة الشنعاء !؟
مَن مِن البشر قال لك ذلك ؟

هيالوس : لم يقله أحد لى ... ولم أسمعه شفاهة

بل بعيني هاتين رأيت مصير أبي الأليم

ديانيرا : وأين وجدته ؟ ألم تكن بجواره ؟

هيالوس : إذا كان من الضروري أن تسمعي مني ذلك
فعلي أن أحكي لك كل شيء . بعد أن كان هرقل
قد دمر مدينة يوريتوس الشهيرة ، قاد
غنائم السلاح وبواكير الأسلاب ،
حيث وصل إلى رأس جزيرة يوبويا ،
الشاطىء الذى تغسله الأمواج من الجانبين .
هناك فى رأس كينايون رسم حدود المذابح ،
والأيكة المقدسة لزيوس أبيه (☆) . هناك
رأيته لأول مرة بلهفة غامرة فإنتشيت لرؤيته .
كان على وشك أن يقيم إحتفالات ثرية
بالأضاحي الذبيحة ، عندما وصل ليخاس
رسوله الخاص ، حاملا هديتك : الرداء القاتل
الذى إرتداه هرقل وفق تعليماتك ، وشرع
فى تقديم قربان الثيران الإثنى عشر . طقس
لاتشوبه شائبة من باكورة الأسلاب .
بل إنه قدم على المذبح دفعة واحدة ما يبلغ
إجمالا المائة رأس من القطيع المختلط .
وفى البداية كان المسكين يتضرع للإله فى إطمئنان
وسكينة روحية فرحا بثوبه الاحتفالى الجديد .
ولكن ما أن إندلعت الشعلة الدموية من القرابين
القدسية ، ومن أشجار الصنوبر الراتينجية (الصمغية)
حتى تصبب جلد بشرته بالعرق ،

---

* ترد الترجمة فى طبعة جيب بمعنى « زيوس رب الأبوة » أو « رب الآباء » فارن بيت ٢٨٨ .

وإنطوى الثوب بجانبيه ، ملتصقا بكل أعضاء جسده ،
وصار كأنه من صنع نحات حيث لاينفصل الرداء عن
التمثال (☆) .
ثم هجم عليه ألم تشنجى موجـع
عصف بعظامه ، ثم شرع السم يبتلعـه ،
كما لو كان سم أفعى فتاكـة (☆☆) .
عندئذ زأر هرقل مناديا ليخاس
منكود الحظ ، فهو لايتحمل أية مسئولية
فى فعلته النكراء . سأله عن الدوافع
الخبيثة التى جعلته يحمل الثوب المسموم ،
فأجاب ليخاس ، عاثر الحظ والذى كان
يجهل الأمر تماما ، قال بأنـه أحضر
الرداء هدية منك أنت دون غيرك .
وأنـه حمل الهدية وسلمها كما هى مرسلة .
وعندما سمع هرقل ذلك كانت نوبة ألم حاد
قد هجمت عليه ونفذت إلى الضلوع . فأمسك
بليخاس من القدم عند مفصل الكعب
اللين ، وقذف به من فوق جزيرة صخرية (☆☆☆) .
تتحطم عليها أمواج البحر من كل جانب ، وهناك
إنبثق نخاع المخ الأبيض من بين خصلات شعر

---

* يترجم ميزون (Mazon) وكمربيك الكلمـة المعنية هنا على أنها « النحات » ، أما جيب وآخرون فيترجمونها بـ « الحداد » أو « النجار » .

* * تترجم كلمـة (Echidna) هنا فى طبعة لويب على أنها « الهيدرا » ، وهذا خطأ لأن هيالوس لم يعرف بعد ماذا فعلت ديانيرا بالثوب .

* * * هناك ثلاثـة جزر صخرية قرب رأس كينايون باسم ليخاديس (Lichades) تربط الأساطير بينها وبين هذه الحادثة راجـع :
Strabo, 1x, 426; Aesch. Fragm. 30; Ov. Metamph. 1x, 226 ff.

ليخاس ، عندما تهشمت الجمجمة إلى شظايا
طارت وتبعثرت هنا وهناك مع سيول
الدمـــاء المتدفـقــة .
وإنفجر الناس من حوله فى صرخات الحزن
المدوية ، لأن واحداٍ هو هرقل قد جن جنونه
من شدة الألم ، والآخر قد قتل وإنتهى أمره .
ولم يستطع أحد أن يقترب من هرقل أو يواجهه ،
لأن الألم كان أحيانا يشده ليستلق فوق
الأرض ، وأحيانا أخرى يجعله يقفز فى الهواء ،
وهو فى كل حال
يزأر بالأنين أو يجأر بالصراخ . وكانت الصخور
من حولـه تردد أصداء صرخاته ، وكذا نتوءات
لوكريس الجبلية ورؤوس سواحل يوبويـا
من أقصاها إلى أقصاها .
وفى النهاية أنهكت قواه من كثرة ما ألق
بنفسه مرة تلو الأخرى على الأرض متلويا من
الألم . ومن كثرة ما صرخ عاليا متأوها أو
لاعنا فراش زواجـه القاتل منك أيتها
الشقية اللعينة ، ولاعنا مصاهرته لأبيك
أوينيوس ، قائلا إن زواجـه كان قضاء
مبرما على حياته . وعندئذ ، ومن بين سحابات
الدخان الذى لفـه ، رفع هرقل عينيه المحملقتين
فى وحشية مرعبة حيث مقلتاه تتراقصان
هنا وهناك . فوقع بصره عليّ أنا من بين جيش
الأتباع والحاشية ، فوجدنى غارق فى دموعى
فثبّت ناظريه عليّ ونادانى قائلا :

« أي بني ! أقبل عليّ ، لاتهرب مني
ومن مصيرى حتى ولو كان عليك أن تشاطرنى
الموت نفسه ! لكن إحملنى ... خذنى من هذا
المكان ، وضعنى فى مكان آخر ، لايستطيع منه
أحد من البشر أن يرانى . أما إذا تملكتك
الشفقة ، فعلى الأقل إنقلنى بأقصى سرعة ممكنة
من هذه الأرض ، خشية أن أموت هنا » .
تلك كانت تعليماته ، فوضعناه فى سفينة ، وأبحرنا به
الى هذا الساحل ، وهو يئن في عذاباته . وسوف ترينه
عما قريب
إما على قيد الحياة ، أو فارقها تــواً .
تلك هى يا أماه تدابيرك وأفعالك النكراء
التى ذهبت بأبى ، إنها جريمة وأنت متلبسة بها .
فيا ليت ربة العدالة المنتقمة ، ربة القصاص المنصفة
الإيرينية تقتص منك على ما فعلت !
تلك هى لعنتى أصبها على رأسك !
إن كان لى الحق فى ذلك ،
ولى الحق بكل تأكيد ، لأننى رأيتك
تستبقين الأحداث ، ولاتنتظرين ما تقرره العدالة .
لقد قتلت أفضل الرجال فى هذا العالم
فلن يوجد لــه نظير قط بعد الآن .
(تنسحب ديانيرا إلى داخل القصر فى صمت رهيب
ومريب ينذر بكارثــة ، وهى تغطى وجهها بوشاح) .

رئيسة الجوقة : (تخاطب ديانيرا) لماذا تزحفين هكذا ،
منسحبة إلى أعماق الصمت ؟
ألا تعرفين أنك بصمتك على هذا النحو

تقدمين العون لمن يتهمونك بالجريمـــة ؟
(ديانـيرا لاترد وهى تنسحب إلى الداخــل)

هيـالـوس : دعوها ترحل ! أيـة ريح طيبة يمكن
أن تذهب بها بعيدا عنى !
فلِم تظل عبثا تحتفظ عندي بالوقار
الذى يفرضه على كونها أمى بالإسم بينما هى فى الواقع
لاتسلك سلوك الأم ؟
لا ... لترحل ... وداعا لها ... وللأبـد !
ولتأخذ نصيبها من نفس جنس المتعـة
التى جلبتهـــا إلى أبــي

الجوقـة * : أنظرن يا بنات كيف فجأة
ثبُت صدق الكلمة الربانية ،
التى جاءتنا منذ زمن بعيد فى نبوءة
تقول بأنه عندما ينصرم العام الثانى عشر
بالكمال والتمام ... وبكل شهوره الإثنى عشر ،
ستنتهى أعمال وآلام إبن زيوس بحق .
وفعلا ... فى النهاية وصلت النبوءة مرفأ التنفيذ ،
إذ كيف من لم يعد يرى نور الدنيا
ستكون لديه أعباء مضنية أو أيـة معاناة ... بعد أن فارق الحياة !؟
فإذا كانت سحابة الموت تلفه ،
وإذا كان المصير المؤلم الذى حاكت حبائله
حيلة الكنتوروس الخادعة ... لايزال يلدغ جانبيه ،

* ستاسيمـون رقم ٣ أبيات ٨٢١ – ٨٦١ .

حيث علق بها السم الذى أفرزه إلـه الموت نفسه ،
وغذّتـه الأفعى التى تتلوى فى سرعة البرق
كيف سيرى شمس الغد من تلتصق الهيدرا
بجسده وتتشبث بـه ؟
كيف ومهاميز التعذيب الفتاكـة
تتشابك على جسده ؟
مهاميز صنعتها الكلمات المضللة من نيسوس
الوحشي .... ذى الشعر الأسود !
والهيدرا قد شرعت تلسعه بنار الألم المجنون !
لا ... لم تكن منكودة الحظ ديانيرا ،
مترددة يساورها الخوف من مغبة ما فعلت .
ولكنها فقط رأت خطرا جسيما يندفع مسرعا
بالتهديد الى داخل منزلها ،
حين إقترن هرقـــل بعروسه الجديدة يـولى
فلجأت ديانيرا للدواء السحرى .
وياله من دواء ! جاء من نصائح شخص معاد ،
زودها بها ... فآتت أكلها ... ثمارا فتاكـة !
ودفعت ثمن ذلك حزنا بالغا ... ودموعا
تنهمـــر غزيرة كقطرات الندى .
وأما الأقدار المقبلة فتنذر بمصيبة كبرى
حاكهـــا الخـــداع
وتغرورق عيوننا بنبـع فياض من الدمـوع
ياللهول ! ... فالطاعون يلتهمه على نحو
يثير الشفقة . ومن قبل يحدث
لأي من أعداء هرقل المجيد

أن هاجمه بمثل هذا الألم الشديد .
يا رأس السهم الملطخ بدم الهيدرا الأسود !
أيها المحارب الأول فى الصف الأول !
يا من بفضل قوتك جُلبت مؤخرا العروس
على جناح السرعة ، من قلعة أويخاليا
ذات القلاع الشاهقة .
ولكن القبرصية ، ربة الحب التى تعمل فى صمت ،
قد أثبتت بوضوح
أنها الرأس المدبرة لكل ما وقع .

رئيسة نصف الجوقة الأول : أهو وهم أم حقيقة ؟
هل أسمع صرخة حزن تدوى فى أرجاء القصر ؟

رئيسة نصف الجوقة الثاني : شيء ما يسمع ! .... صوت غير واضح !
صرخة ألم حزينة ... مبهمة ... بالداخل
يبدو أنه قد جدّ شيء ما ، غريب !

رئيسة الجوقة : أنظرن ! ها هى تقترب منا ،
هذه العجوز الحزينة مقطبة الجبين ،
كأني بها تنعى لنا شيئا ما
(تدخل المربية)

المربية : يا بناتي ! ... كم هي جسيمة تلك المصائب
التى عادت علينا من الهدية المرسلة إلى هرقل ! !

رئيسة الجوقة : يا أمنا العجوز ! ... أية مصيبة جديدة
تنعين ؟ ماذا تعنين ؟

المربية : لقد رحلت ديانيرا رحلتها الأخيرة
حيث لاعودة ... ودون أن تحرك قدما !

رئيسة الجوقة : أنت ... بالقطع لاتعنين أنها ماتت ؟

المربية : لقد سمعت كل شيء ...
رئيسة الجوقة : منكودة الحظ .... ماتت إذن ؟
المربية : ها أنت قد سمعت النبأ مرتين !
الجوقة (☆) : يا للهول ! يا لها من شقية !
هل لك ... أن تقصى علينا ... كيف ماتت !؟
المربية : حدث بشع ... لايوصف !
الجوقة : تحدثي يا إمرأة ! أفصحى لنا !
كيف واجهت المصير الأبدى ؟
المربية : لقد أنهت حياتها بيدها .
الجوقة : أية غضبة ، بل أية نوبة جنون دفعتها إلى ذلك ؟
المربية (☆☆) : نصل سلاح ، حاد القسوة .... قضى عليها .
الجوقة : وكيف دبرت أن تضيف موتا
على موت ؟ ... وتحمِّل نفسها المسئولية فى كليها ؟
المربية : بطعنة السيف ... جالب الأسى .
الجوقة : وهل بنفسك أيتها الشقية شاهدت
هذه الفعلة الشنعاء ؟
المربية : نعم رأيتها بعينى ، لأننى كنت على مقربة منها .
الجوقة : وكيف كانت طبيعة هذه الفعلة ؟
كيف وقعت ؟ تحدثى ! ... قولى لنا !
أنطقى !
المربية : هى نفسها ... نعم بيدها هى أنجزت كل شيء .
الجوقة : ماذا تقولين !؟

☆ هنا يبدأ الكوموس أو الأغنية الجنائزية أو البكائية ٨٧٨ – ٨٩٥ .

☆☆ الأبيات ٨٨٢ – ٨٨٤ مضطربة فيما بين الطبعات التى عدنا إليها فنجد جيب وطبعة لويب تسندها جميعا للجوقة ، والطبعات الأخرى تقسمها بين الجوقة والمربية .

المربيـة : قولي واضـح .

الجوقـة : إذن فقد حملت العروس الجديدة ،
ووضعت جنينها الأول بهذا المنزل :
نقمة مدمرة ... قصاص الإيرينية الجسيم .

المربيـة : حقا وصدقا ... ما قلتن ،
ولكن لو كنتن حاضرات ، وشاهدتن
عيانا وعن قرب ما فعلت بنفسها ،
لبلغ إشفاقكن على مصيرها أقصى حد .

الجوقـة : أتستطيع يد إمرأة أن تنجز مثل هذا العمل العنيف ؟

المربيـة : نعم ... وبجرأة نـادرة !
ولكنكن عندما ستسمعن القصة منى
ستصبحن كما لو كنتن قد شاهدتن الواقعة معى .
عندما دخلت المنزل بمفردها ،
رأت إبنها فى القاعة يعد حمالة مجوفـة ،
لكى يعود بها إلى أبيه ، فأخفت نفسها حتى لايراها
أحد .
ثم ركعت أمام مذابح المـنزل ،
تجأر بالأنين أنها أمست مهجـورة * .
كانت دموعها تنهمر مـدرارا كلما لمست
أى شيء من الأدوات المنزلية ، التى كانت
المسكينة قد تعودت على إستعمالها منذ زمن طويل .
ثم هامت على وجهها فى القصر ، تخرج من
حجرة إلى أخرى ، بغير هدى ولا هدف .

---

* هناك قراءة تجعل هذه الصفة تعود على ديانيرا ، وهناك قراءة أخرى تعود فيها الصفة نفسها على المذابـح .

وكلما صادفت هذه الوصيفة أو تلك من
وصيفات القصر العزيزات لديها ،
حملقت فى عينيها ثم بكت بكاء مرا وطويلا .
وفى كل مرة تندب حظها وحظ أهل هذا المنزل ،
الذين سيخضعون عما قريب لسلطة سادة جدد * .
وعندما أنهت هذا التوديع الباكى ، رأيتها
فجأة تندفع إلى حجرة هرقل .
عندئذ شرعت أنا أراقبها عن كثب من مكان خفى .
ورأيت سيدتى وهى تبسط أغطية فراش هرقل ،
ثم قفزت لتلقى بنفسها فى قلب هذا الفراش ،
وتفجرت أنهار الدموع الساخنة من عينيها وهى تقول
« يا فراش عرسي ! يا حجرة نومى وأنسى !
وداعا الآن ! . . . داعا للأبد !
فلن ترونى هنا بعد الآن ،
لن أستلقى على فراش الزوجية مرة أخرى .
وداعا الآن ! . . . وداعا للأبد !
وبعد أن قالت ذلك ، وبحركة عنيفة من يديها ،
فكت ثوبها من حيث كان الدبوس الذهبي يضمه
فوق صدرها . عرّت جانبها الأيسر كاملا وذراعها ،
وجريت أنا مسرعة بكل طاقتى ، لأحذر إبنها
من نواياها المبيتة . ولكن . . . هيهات أن أفلح
فى مسعاى ! . . فنى المسافة بين ذهابى وإيابى
كانت قد طعنت نفسها بسيف ذى حدين . . .
غرزته فى جنبها ، فنفذ حتى القلب .

---

* وهذا البيت ٩١١ مضطرب فى مختلف الطبعات .

وما أن رأى إبنها هذا المنظر حتى صرخ مولولا ،
لأن البائس قد أدرك الآن ، وبعد فوات الآوان ،
أنه هو نفسه وبسبب الغضب قد دفعها إلى هذا المصير.
عرف ذلك – بعد فوات الأوان – من خدم المنزل ،
الذين أخبروه أنها فعلت ما فعلت فى حق هرقل
بنية حسنة ، وبإيعاز من الكنتوروس .
وعندئذ فإن هذا الابن التعس لم يترك
لونا من ألوان الصراخ والعويل الحزين .
فكان يركع أمامها ، ويمطر ثغرها بالقبلات
وكان ينبطح أرضا إلى جوارها

ثم يبكى بمرارة ، وتسيل الدموع بغزارة ،
لأنه بطيش وقبل أن يتبيّن كان قد قذفها
بأشنع وأفظع تهمة .
وكان يبكى أيضا ، لأنه قد قدر له أن يحرم من الوالدين
الاثنين فى وقت واحد ليقضي بقية حياته
يتيم الأب والأم .
تلك هى اقدرانا ! وياله من طائش متهور !
من يقول إنى فاعل كذا غدا ، قبل أن ينصرم هذا
اليوم . نعم فلا وجود للغد قط قبل أن يمر
يومنا هذا بسلام.

الجوقة * بأية مصيبة منها أبدأ عويلى !؟
وبأيهما أنهى نحيبى !؟
أيهما أكبر من الأخر !؟

---

* ستاسيمون رقم ٤ أبيات ٩٤٧ – ٩٧٠ وهى آخر أغنية تقع بين مشهدين حواريين فى المسرحية .

واحسرتاه ! . . . لا يمكن التمييز بينهما !
إحدهما يمكن أن نراها بداخل المنزل ،
والمصيبة الأخرى نترقب قدومها بفزع .

وشيء واحد أن تعانى الكرب
أو تنتظر وقوعه .
يا ويلتاه ! . . . أما من هبة ريح قوية
ومواتية ! . . . تهب على منزلنا ،
فتحملنى بعيداً عن هذا المكان ،
خشية أن أموت رعبا
عندما تقع عيناى على إبن زيوس القوى !
فهم يقولون إنه يقترب من المنزل ، مسجى !
فى عذاباته الأليمة المستعصية

(يقترب الموكب الذى يحمل هرقل فوق حمالة)

ياهول المشهد الذى لا يوصف بكلمات ! !
ليس إذن ببعيد عنا ، بل هو قريب منا ،
ذلك الكرب الذى بكيناه مسبقا
بصوت العندليب النفاذ .

(يشرن إلى الموكب القادم)

نعم فهذه خطوة أناس وافدين .

أنظرن ! . . . ولم يحلمونه هكذا ؟
إنهم ينقلون خطاهم ثقيلة . . . صامتة ،
وكأنهم يسيرون فى جنازة عزيز غال !

ياللهول ! ! هرقل يأتى محمولا هكذا !
وفى صمت رهيب ! وماذا علينا أن نتخيل ! ؟
أميت هو ؟ أم مستغرق فى سبات عميق؟

هيالوس : (يدخل ويخاطب شيخا مسنا على رأس موكب
الخدم الذى يحمل هرقل)
يا ويلتاه ! واحسرتاه !
لهفى عليك يا أبتاه !
يالبؤسى وشقائى ! . . . ماذا على أن أصنع ؟
وفى أى حل أفكر ؟
يا ويلتاه !

الشيخ المسن : (هامسا) صه . . . . صمتا يا بنى !
لا توقظ الألم الوحشي الذى يعربد
فى جسد أبيك . فهو يعيش على حافة الموت ،
فأغلق فمك تماما .

هيالوس : (ينفجر) ماذا تقول أيها الشيخ ؟ هل هو حى ؟

الشيخ المسن : أنت بالطبع لن توقظ من غلبه النعاس ،
لا و لن تثير أو تعيد للحياة النوبات
الجنونية ، التى يفجرها المرض اللعين .
اصمت يا بنى !

هيالوس : (يقاوم) ولكن وطأة الآلام تفوق طاقتى على الصمت ،
فهى تسحقنى وتكاد تفقدنى صوابى .

هرقل : أى زيوس ! أية أرض تلك التى أصل إليها ؟
مَنْ مِن البشر يكونون هؤلاء الذين أرقد بينهم
معذبا بآلام لا نهاية لها ؟ وأسفاه علّى
أنا البائس ! يا للهول ! . . . ها هو المرض
اللعين يقرض عظامي بأسنانه من جديد !
ياللهول !

الشيخ المسن : هل رأيت أنه كان من الأفضل أن يظل
هرقل غارقا فى سباته العميق ، بدلا من أن

تطرد النعاس من بين جفونه ومن رأسه ! ؟

هيالوس : وكيف أستطيع أن أتحمل فى هدوء رؤية مثل هذه الكارثة ؟

هرقل : إيه ! يا مذابحا على رأس كينايون أقمتها ؟
أى جزاء قاس تكافؤونني به أنا البائس ؟
وأى مقابل هذا الذى تردون به على قرابينى المقدمة ؟
أى زيوس ! (مشيرا إلى جسده) لم إتخذت
منى هدفا لسؤ المعاملة والتحقير ؟
فلولا أنى شاهدت المعابد مسبقا لم يدهمنى
ما أعانى من آلام ، وما أصابنى مثل هذا العذاب
الجنونى ، الذى لا يمكن تهدئته بالسحر .
فأى ساحر يترنم بالتعاويذ ، بل أى
طبيب محترف ومحنك يمكن أن يخفف من دائى هذا ؟
من يستطيع ذلك غير زيوس وحده ؟
يخيل إلى أنها معجزة بعيدة المنال !

(ينخرط هرقل فى بكائية – أو كوموس من ١٠٠٢ حتى ١٠٤٣
ويشترك فيها هيالوس والشيخ المسن . أما الجوقة فتشارك بالحركة والرقصات فقط)

إيه ! إيه !
اتركونى ! .... دعونى أنا البائس أنام
نومتى الأخيرة !
اتركونى.... أرتاح إلى الأبد !
لماذا تلمسنى ؟ وإلى أين تتجه بى ؟
إنك تؤلمنى... تهلكنى !

لقد أيقظت ما قد كان ساكنا من آلامى .
إنه يقبض على مرة أخرى ! يا ويلاه !
ها هو يزحف منتشرا فى جسدى مرة أخرى .
أين أنتم يا رجال الاغريق ! ؟
يا أكثر الناس طرا . . . . جحودا ونكرانا للجميل !
لقد قضيت أيام عمرى مناضلا من أجلكم ،
وفى سبيل تخليص بلاد الاغريق
من وحوش البحر وضوارى الغابة .
والآن يدهمنى المرض ويقعدنى ،
فلا يتقدم أحد منكم ليسعفنى بنار الرحمة
أو طعنة السيف ! ؟
يا للهول ! . . . . يا للهول !
ألن يأتى أحد بضربة قوية نجلاء
فيفصل رأسى عن جسدى الذى أنهكه الداء
يا ويلتاه ! . . . يا ويلتاه !

الشيخ المسن : (يخاطب هيالوس ومشيرا إلى هرقل)
يا إبن هذا البطل . . . إنه عمل يفوق طاقتى
فلتقدم العون لى . . . إنك شاب تتمتع
بقوة تمكنك من نجدته . . . حتى دون الحاجة إلىّ *

هيالوس: ها أنا أعاونك . . . لكن ليس بوسعى
– سواء إعتمدت على نفسى ، أو إستعنت بالآخرين –
أن أخلص حياته من كل ألم ،
فتلك أقدرا يقدرها زيوس .

هرقل : (مستمرا فى بكائيته)

---

* هذا البيت ١٠١٩ مضطرب واختلفت فيه الطبعات التى عدنا إليها .

أى بنى ! أين أنت ؟
هيا إرفعنى .... إسندنى
من هنا .... من هنا ... (مشيراً إلى جسده)
يا ويلاه ... يا لحظى العاثر !
مرة أخرى ... المرض القاسى
يكرر ... هجماته الشرسة
إنه يفترسنى ... ولا توقفه أية مقاومة ،
صرت فريسة سهلة له .
أى باللاس ... باللاس أثينة !
الألم يعتصرنى من جديد
يا ويلى ! ... أين إبنى ! ؟
أشفق على أبيك ... جرد سيفك ،
لن يجلب عليك لوما ،
بل إضربنى فى صدرى تحت الترقوة !
داونى من الداء الذى أثارت جنونه
أمك ، التى خلا قلبها من أى إيمان بالآلهة .
يا ليتنى أراها تسقط صريعة
بنفس هذه الطريقة ... نعم بنفس هذه الطريقة
التى قضت بها علىّ !
أى هاديس ... يا عالم الموت العذب !
يا شقيق زيوس ! ... امنحنى الراحة ،
نعم امنحنى الراحة !
ولتنهى آلامى بموت عاجل .

رئيسة الجوقة : يقشعر بدنى يا صديقاتى ،
وأنا أسمع كوارث سيدنا .
أى رجل هو ! ؟

وأية مصائب تلك التى نزلت به ! ؟

هرقل : كم هى أعمال كثيرة وأليمة
حتى بمجرد أن تذكر بالقول !
كابدتها بنفسى معتمدا على يدى و أكتاف ،
ولكن عملا كهذا الذى أكابده الآن ،
مثله لم تفرض علىّ زوجة زيوس
ولا يوريُسثيوس الكريه .

لا... لم يفرض على أحد منها عملا كهذا ،
الذى قصمت به ظهرى إبنة أو ينيوس ،
خادعة الحسن !
إنه الرداء الذى حاكته لى الإيرينيات ،
ربات الانتقام ، فخا أهلك فيه الآن .

إذ إلتصق بجانبى... والتهم أعماق جلدى
وإستقر بداخلى... فى الأوعية... فى الضلوع
يمتصنى حتى الثمالة... نعم لقد استنزف
تماما دماء الحياة فأنهك جسدى برمته .

وإستسلمت فى النهاية أسيراً لقيد لا يمكن وصفه .
ولم يفعل بى قط مثل هذا الفعل أى محارب
فى ميدان الوغى ، ولا جيش العمالقة
جيجانتيس أبناء الأرض ، ولا قوة الوحوش الضارية ،
ولا بلاد الاغريق ، ولا الأجانب ،
وأية أرض ذهبت إليها لأطهِّرها .

ولكنها إمرأة ! و امرأة ضعيفة !
أنثى... ليست لها بالطبع قوة الرجال
هى وحدها... وبدون سيف قهرتنى !

ولداه ! إحرص على أن تكون إبنى بحق
ولا تكرم إسم الأم بأكثر من ذلك ،
بل أحضر من داخل المنزل تلك المرأة
التى ولدتك ، وسلمها لى بيديك .
والآن سأعرف أى المصيرين آلمك أكثر ،
أمصيرها أم مصيرى وقد صرت هيكلا معذبا ! ؟
أما هى فلتلق مصيرها على يدى جزاء وفاقا .
إذهب يا بنى ! . . . كن جريئا جسورا
أشفق علىّ . . . فأنا استحق الاشفاق !
ليس منك وحدك . . . بل من كثيرين
وها أنا أشهق بالأنين والبكاء ،
وكأنى فتاة عذراء !
ولن تجد على ظهر الأرض من رآنى أبكى من قبل !
لا . . . فقد كنت ألاحق أعمالى وأقدارى السيئة
دون أن تبدر عنى أنة ألم أو شكو .
ولكنى الآن – وأسفاه – قد تدهور بى
الحال من أفضل الرجال . . . إلى امرأة !
إقترب منى يا بنى . . . قف بجوار أبيك !
وأنظر أية مصائب يعانيها أبوك بفعل القدر القاسى .
وسأرفع الأغطية عن أعضاء جسمى .
(يرفع الأغطية ويخاطب هيالوس والآخرين حوله)
أنظر ! . . . . بل شاهدوا جميعا هذا الهيكل
البائس . . . . انه هرقل !
أنظروا كم أنا شقى . . . أستحق الرثاء !
يا ويلتاه ! . . . واحسرتاه على هذا البؤس !

مرة أخرى . . . تلسعنى نوبة الألم الحاد ،
وياله من عذاب حارق ! إنه من جديد يخترقنى
من جانبىّ . . . يبدو أنه مرض نهم مفترس ،
لعين فى قسوته . . . لن يسمح لى بالراحة قط .
يا ملك هاديس ، عالم الموت . . . . خذنى !
وأنت يا صاعقة زيوس . . . . إنزلى على رأسى !
أيها الملك . . . يا أبتاه زيوس !
لوح بقذائف صاعقتك ، وأقذف بها فوق رأسى !
فها هو الألم عاد يمزقنى ،
لقد بلغ ذروته ، وانطلق يعربد فى جسدى
يداى ! ! . . يداى ! !
أكتافى ! . . . صدرى !
ذراعاى العزيزان ! !
أهذه الحالة المتردية صرتم !
أأنتم أنفسكم الذين من قبل كنتم من القوة
بحيث أنكم قد قهرتم وخنقتم الأسد ،
ساكن نيميا ومرعب الرعاة ،
الوحش المفترس الذى لم يستطع أحد
أن يقترب منه ! ؟
وقهرتم الهيدرا ليرنا . . .
وكذا جيش الكنتوروس الفظيع ،
ذوى الهيئة المزدوجة ، فنصف الواحد منهم
بشرى ، والنصف الآخر على هيئة حصان .
إنهم سلالة الوحوش العنيفة ،
الضارية ، لا يحكمها مبدأ ولا قانون ،
وليست لقوتها حدود . . . . وقهرتموها ! ؟

ولكم إستسلم الخنزير الإريمانثى
وكذا كيربيروس الكلب حارس العالم
السفلى ، ثلاثى الرأس . إنه وحش لا يقاوم ،
جاء من نسل إخيدنا الرهيبة . وإستسلم
لكم التنين حارس التفاحات الذهبية
فى أقاصى الدنيا غربا.
لقد خضنا غمار أعمال وآلام أخرى ،
لا تعد ولا تحصى ،
لم يحقق أحد قط نصرا علىّ . . .
أما الآن فها أنا أرقد . . . مفكك الأوصال
ممزقا . . . إربا إربا !
يجتاحنى ، يا لبوءسى ! ، طاعون غير مرئى .
أنا المدعو إبن أفضل الأمهات ،
أنا من يقال إن زيوس رب الأرباب هو أبى ! !
زيوس رب السماء ذات النجوم !
ولكن لتعلموا جميعا هذا الشئ جيدا :
فبالرغم من أننى كالعدم الآن ،
لا أستطيع الزحف ولو خطوة واحدة ،
فإننى ، حتى وأنا فى هذه الحالة ،
سأعاقب من إرتكبت هذه الجرائم
دعها فقط تأتى الى هنا !
لتتعلم هى أيضا ، ولتكن عبرة لكافة
الناس . . . فأنا حيا أو ميتا أعاقب الأشرار .

رئيسة الجوقة : يا بلاد الاغريق التعسة كم سيكون حدادك
جسيما ! هذا ما أتنبأ به لك عندما تفقدين
مثل هذا البطل .

هيالوس : (يخاطب هرقل) يا أبتاه . . . حيث أن توقفك
بعض الوقت عن الشكوى والأنين يسمح لى
بالرد عليك ، فإصغ إلى برغم شدة ألمك .
ولن أسألك أكثر مما يحق لى . . . أعطنى
أذنا صاغية وقلبا متجاوبا . . . هنيهة !
لا تكن سريع الغضب هكذا كلما إشتد بروحك
الألم . وإلا فإنك لن تدرك قط كيف أنك
تتعطش عبثا للإنتقام . . . وتتعذب بالمرارة
دون مبرر .

هرقل : قل ما تريد أن تقول . . . وخلِّصنى من هذا العذاب .
فألمى لا يسمح لى بأن أعى شيئا من
حديثك الطويل والملغز

هيالوس : لقد آن الآوان الآن أن أحدثك عن أمى ،
كيف هى ، الآن ؟ وكيف أنها قد أخطأت بلا قصد ؟

هرقل : وتجرؤ ياأيها الوغد على أن تذكر إسمها
أمامى ، وتطلق عليها إسم الأم ،
وهى قاتلة أبيك ؟

هيالوس : نعم ... لأن الأمور قد وصلت إلى حد لايسمح
لى بالسكوت .

هرقل : هذا صحيح بالنسبة لجرائمها السابقة

هيالوس : وكذا بالنسبة لما فعلته فى يومنا هذا
وكما ستتحقق بنفسك

هرقل : تحدث اذن ، ولكن حذار من أن
: تبدو أمامى عاقا !

هيالوس : ها أنا أخبرك بكل شيء ... لقد ماتت قتلت منذ قليل .

هرقل : ومن قتلها ؟ ... هذا خبر عجيب ! ... وكأنى بك قد تنبأت بنبوءة سيئة الطالع !

هيالوس : لقد قتلت نفسها بنفسها ، ولم تمتد إليها بالموت يد إنسان آخر ... غير يدها .

هرقل : هذا أمر مؤسف ! ماتت إذن قبل أن أقتلها أنا بيدى جزاء وفاقا .

هيالوس : ولكن غضبك نفسه قد يتحول إلى لين حين تعلم الحقيقة كاملة .

هرقل : ها قد عدت للكلام الغريب ثانية ، ولكن قل لى ماذا تعنى بالضبط؟

هيالوس : يتخلص الموقف كله فى أنها أخطأت بحسن نية .

هرقل : أتسمية حسن نية أيها الوغد ؟ قتلت أباك وتسميه حسن نية ؟

هيالوس : الحقيقة أنها عندما رأت عروسك الجديدة فى منزل الزوجية ، فكرت فى اللجوء لعمل سحرى بهدف إستعادة حبك ، ولكنها لم تحقق هذا الهدف النبيل وفشلت فشلا ذريعا .

هرقل : وهل يوجد مثل هذا الساحر الماهر بين أهل تراخيص؟

هيالوس : لا .... بل الكنتوروس نيسوس ، هو الذى منذ زمن بعيد قد أقنعها بأن تشعل فيك نار الرغبة بإستخدام هذا الدواء السحرى .

هرقل : يا ويلتاه ! .... واحسرتاه !
يالبؤسي ... لقد انتهيت أنا التعس !
هلكت ...... نعم هلكت .
فلن أرى بعد اليوم ضوء النهار ثانية !

يا للهول ! فقد تبيّن لى الآن كيف
حلّت بى المصائب ...
إذهب يابنى ... فلم يعد لأبيك وجـود .
أرجو أن تستدعى كل أفراد ذريّتى
أخوتك جميعا .... وإستدعى كذلك
أمـى ألكمينى التعسة ،
زوجة زيوس المحبطـة ، التى إقترن بها زيوس عبثاً ،
تعالوا جميعا لتسمعوا منى
حكاية موتى ، كما جاءت بالنبوءات القديمـة
التى أعرفهـا .

هيالـوس : ولكن أمك ليست هنا .... حدث أنها
رحلت ، وتعيش الآن فى تيرنيس على شاطىء البحر .
وأخذت معها بعضا من أطفالك لترعاهم
هناك ، أما البعض الآخر فيقيم هنا
بمدينة طيبة المجاورة كما تعلم . ها نحن
بجوارك يا أبتى ، وأنا على أتم الإستعداد
للقيام بأية مهمـة تأمر بها .

هـرقـل : فلتسمع إذن ما عليك أن تقوم بـه من واجبات ،
لقد حانت الآن أمامك الفرصة لتثبت من
أى معدن بين الرجال أنت ... المدعـو إبنى .
فمنذ زمن بعيد جاءتنى نبوءة من أبى
زيوس ، فحواها أننى لن أموت على يد أحـد
من الأحياء ، ولكن سيأتى موتى على يـد واحـد
من الموتى سكان هـاديس .
وهكذا فإن الكنتوروس المتوحش نيسوس
قد قضى على حياتى وهو الميت ،

تماما كما قالت النبوءة الإلهيـة .
وسأوضح لك بنفسى كيف أن النبوءات
الجديدة جاءت متفقة ومطابقة مـع تلك
القديمـة . إنها النبوءات التى كتبتها بنفسى
عندما دخلت أحراش الكهنـة السيلليين
سكان الجبال ومفترشى الأرض .
إنهـا نبوءات وهبتها لى شجرة البلوط
المقدسة لدى أبى ، والناطقة بألسنة عـدة
ونبوءات كثيرة . قالت هذه النبوءات
إنـه فى الوقت الراهن – أى الآن –
سيتحقق خلاصى من الأعمال المرهقة
المفروضة علىّ . وكنت أظن أننى سأحظى
بحياة سعيدة . وإذ بهذه النبوءات لاتعنى
سوى الموت ، لأن عالم الموتى لايعرف الألم .
والآن يابنى حيث أن هذه النبوءات
تتحقق الآن بحذافيرها ، كما هو واضح تمـاما ،
عليك أن تكون بحق حليفا لأبيك البطل .
لا تتوان أو تتكاسل ، حتى لاتدفعنى إلى حاد الكلام ،
بل أطعنى ، ومد يد العون لى من تلقاء نفسك .
وضع يدك على أفضل قوانين الحياة ، أى
طاعـة الأب .

هيالوس : سأطيعك يا أبتى فأمر بمـا يروق لك ،
ولو أنه سينتابنى الخوف ... حيث قدتنى
بالحديث إلى موقف حرج للغايـة .

هرقـل : قبل كل شيء ضع يمناك فى يمناى !

هيالوس : ولم تفرض علىّ مثل هذا اليمين وبهذا العنف ؟

هرقل : ألن تعاهدنى .... فورا
على ألا تعصى لى أمراً ؟

هيالوس : ها أنا ذا أمد لك يمناى ....
ولن أعصى لك أمراً .

هرقل : حسنا ! فلتقسم الآن برأس زيوس أبى

هيالوس : أقسم ! ... لكن على أن أفعل ماذا ؟
ألا يمكنك توضيح الأمر ؟

هرقل : على أن تنفذ العمل الذى سأطلبه منك .

هيالوس : ها أنا أقسم لك على ذلك ،
وأشهد زيوس على قسمى .

هرقل : وأضف إلى القسم الدعاء بأن تصيبك
اللعنة إن أنت حنثت بقسمك هذا .

هيالوس: لا ... لن تصيبنى هذه اللعنة لأننى
سأحفظ العهد ... وأوفى بالقسم .
ومع ذلك ... وإرضاء لك ... ها أنا
أضيف هذا الدعاء باللعنة إلى قسمى .

هرقل : حسنا ! أنت تعرف قمة جبل أويتا
المقدسة لدى زيوس ؟

هيالوس : نعم أعرفها جيدا ... فلقد صعدت إلى
هناك كثيرا لأنحر القرابين وأقدمها (إلى زيوس) .

هرقل : إذن فإلى هناك ينبغى أن تحملنى ، وتصعد
بى بنفسك ، ومستعينا بمن يلزمك من الأصدقاء .
ثم تقطع أخشابا كثيرة من أشجار البلوط عميقة
الجذور ،

وتقطع كذلك كثيرا من أخشاب شجر الزيتون البرى
والقوى . ثم إطرح جسدى فوق هذه الأخشاب ،
وخذ شعلة متوهجة من خشب الصنوبر ،
وأضرم النار بها فى هذه الأخشاب .
ولا تدع دمعة حزن واحدة تسقط من
عينيك ، بل قم بواجبك فى صمت وبلا أنين
ودون دموع ... وكن إبنا جديرا بى أنا
أبيك ... أما إذا لم تفعل ماأمرتك به ،
فستظل لعنتى وسيظل غضبى يلاحقانك
من العالم السفلى وإلى الأبد .

هيالوس : ياويلتى ! ماذا تقول يا أبتى ؟
لماذا تصنع بى هذا ؟

هرقل : بل هذا ماينبغى أن تفعله ،
وإلا فلست إبنى بحق ،
ولن تحمل إسمى بعد الآن .

هيالوس : ياويلتاه ! .... ياويلتاه !
أية أعمال هذه التى تأمرنى بها يا أبتاه !
أأكون قاتلك ومرتكب وزر سفك دمك ؟

هرقل : بل لن تكون كذلك فى الواقع ، فأنت بذلك
ستكون الدواء الناجع ... والطبيب الوحيد
لعلاج مصائبى .

هيالوس : وكيف بإحراق جسمك أداويه ؟

هرقل : حسنا ! إذا كنت ترهب هذا العمل ،
فما عليك إلا أن تقوم بالأعباء الأخرى .

هيالوس : بالطبع لن أرفض قط أن أحملك

هرقل : وإعداد كومة الحرق ... المحرقة التى أمرت بها ؟

هيالوس : وهذا أيضا ... لن أتقاعس عنه .... ولكن
ليس إلى حد أن أشعل النار بيدى فى المحرقة .
فيما عدا ذلك ... سأقوم به خير قيام ... ولن أخذلك
فيه .

هرقل : حسنا ! ... هذا يكفينى منك ... ولكن
لتضف أنت جميلا بسيطا جدا إلى أفضالك
الأخرى الكبيرة .....

هيالوس : هذا لك .. وحتى ولو كان المطلوب عملا
كبيرا إلى أقصى حد ،

هرقل : أنت بالطبع تعرف بنت يوريتوس ؟
تلك الفتاة ...

هيالوس : إنك تعنى يولى ... إن صح تقديرى ؟

هرقل : بالضبط ... هى ... وهذا يابنى كل ماأطلبه
منك فيما يتعلق بها ... بعد موتى وإذا شئت
أن تكون ورعا وبارا بى وبالقسم الذى قطعته
على نفسك بألا تعصى لى أمرا ... تذكر هذا كله
وإتخذها زوجة لك ... لاتدع رجلا آخر يتزوج
قط هذه المرأة التى شاركتنى الفراش جنبا الى
جنب . بل إرتبط أنت برباط الزواج منها ... أطعنى
كما أطعتنى من قبل فى أشياء جد كبيرة ... فعصيانك
لى الآن فى أمور صغيرة يفسد أفضالك السابقة .

هيالوس: ياويلتى ! (هامساً) من السيء أن يغضب المرء
ممن يعانى مرضا ما ... فليس على المريض حرج)
ولكن منذ الذى يستطيع أن يتحمل رؤيته وهو
فى مثل هذه الحالة المعنوية المتردية ؟

هرقل : وكأنى بك تطلق أصوات الإعتراض وعدم الرغبة
في تنفيذ ما أمرت به ؟

هيالوس : أتأمرنى بالزواج من هذه المرأة ؟ تلك التى
تتحمل قدرا من المسئولية بمفردها – مع القدر –
فى موت أمى ، وفيما تعانى أنت الآن ؟ من ذا الذى
يستطيع تنفيذ مثل هذه الأوامر بمحض إختياره . إن
لم يكن يعانى مرض الجنون ، أصابته به قوى إلهية
منتقمة ؟ من الأفضل لى ياأبتى أن أموت أنا أيضا
من أن أعيش مع ألد أعدائنا .... مع يولى !

هرقل : (كالمخاطب نفسه) هذا الشاب – كما يبدو لى –
لن يعير إلتفاتا لوصيتى وأنا على وشك
الموت ! (يخاطب هيالوس) ... على أية حال
تيقن من أن لعنة الآلهة ستظل تلاحقك
لأنك إبن عاق .... عصيت أوامرى .

هيالوس : ياويلتى ! حالا – كما يبدو لى – ستظهر
جليا أعراض مرضك

هرقل : هذا صحيح ... لأنك بالفعل أيقظت
ما كان قد سكن من آلامى .

هيالوس : كم أنا بائس ! ماأكثر الأشياء التى
أقف أمامها عاجزاً !

هرقل : ذلك أنك لاتراه عدلا وحقا أن تطيع
أباك الذى رباك

هيالوس : قل بربك يا أبتى ... أمن واجبى
إذن أن أتعلم عدم التقوى ؟

هرقل : ومن قال لك إن إدخال السرور على قلبى

سيتنافى مع التقوى ؟

هيالوس : أنت إذن تأمرنى أن أقوم بهذه الأعمال
كواجب علىّ ، ويحق لك أن تلزمنى به ؟

هرقل : نعم أنا الذى أصدر لك الأوامر ... وأشهد الآلهة
على ذلك .

هيالوس : وعلى هذا الأساس ... سأقوم بتنفيذ ما أمرتنى
به ... ولن أقصر فى ذلك ... داعيا الآلهة أن
تشهد على عملك هذا . ولن يديننى أحد
أننى أطعتك يا أبى .

هرقل : أحسنت يابنى ... فى النهاية عدت إلى جادة الصواب ،
ولتضف ياولدى إلى هذه الكلمات الطيبة فضل الاسراع
بوضعى فوق المحرقة ، قبل أن تعاود هجومها علىّ
من جديد نوبات الألم الذى يمزقنى ويكاد
يفقدنى صوابى . هلم يابنى أسرع ... وأصعد
بى إلى الجبل .. إنها بحق لنهاية المتاعب
إنها فعلا الخاتمة الأبدية .... للبطل .

هيالوس : ليس هناك مايمنعنا قط من تحقيق
رغباتك ، مادمت أنت يا أبتى الذى يأمرنا
ويلزمنا بها .

هرقل : هلم إذن وقبل أن توقظ فىّ المرض
من جديد . أى روحى العنود !
زودينى بشكيمة من الصلب ،
ضعيها فى فمى كالحجر الأصم ،
يلتصق بحجر آخر أشد صلابة ،
حتى لاتفلت منى أنة ألم واحدة ،

وحتى تنجزى واجبك المفروض عليك
فرحة مرحة .
هيالوس : (يخاطب الحاشية) أيها الأتباع
إرفعوه ... وإمنحونى عفوكم
أنى آمركم بتنفيذ هذه الأشياء ،
فأنتم بأنفسكم تشاهدون
فيما يحدث أمامكم من أعمال
قسوة الآلهة ...
ينجبون الأبناء ... ويتغنى الناس
بهم آباءً لهم
ومع ذلك فهم ينظرون من علٍ
دون إكتراث إلى آلام البشر .
فلا أحد من البشر يستطيع أن يرى
المستقبل ... أما الحاضر وما يجرى الآن
فهو بالنسبة لنا مبعث الحزن والآلام .
وبالنسبة لأولئك الآلهة فهو جد مشين .
ومن يعانى هذا المصير المدمر
من البشر ... فيشق عليه التحمل .
الجوقة * : والآن تعالين أيتها العذراوات
إذ يحق لكن أن تغادرن المخادع والحجرات .
لقد شاهدتن المصاب الجلل : ميتا يضاف إلى الأموات ،
وآلاما كثيرة .... ومعاناة ليس لها مثيلات .
ووراء كل هذه المصائب والنكبات
ليس هناك سوى زيوس
كبير الآلهة والإلهات .

* تختلف الطبعات والمخطوطات والشارحون والدارسون حول نسبة هذه الأبيات للجوقة أو لهيالوس .

المعجـم الأسطـوري

(يشمل هذا المعجم أسماء الأعلام الأسطورية التي وردت في نص « بنات تراخيس » . أما الأرقام الملحقة في نهاية كل إسم فهي تشير إلى الأبيات التي ورد فيها هذا الإسم في النص المذكور . ولأننا كنا قد نشرنا ترجمة لمسرحية سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » – وهي الصياغة اللاتينية للنص الذي بين أيدينا – وحيث أننا كنا قد قدمنا لهذا النص اللاتيني بمقدمة طويلة ، وألحقنا به معجما مستفيضا فنرجو العودة إليها في حالة الضرورة) .

أبوللــون أو أبوللـــو (Apollon وباللاتينية Apollo)

وجد إسم أبوللو على الألواح المكتوبة بالخط المسمى (Linear B) . فإسمه ليس أغريقي الأصل ، وربما وفد من الشمال أو من آسيا . ومع ذلك وبعد إكتمال إسطورته صار هذا الإله أكثر آلهة الاغريق تعبيرا عن روحهم القومية أي الهيللينية . ويصور فنانو الاغريق كأنموذج للشباب أو مطلع الرجولة الناضجة . وعُبد كإله للموسيقى ، ورمي القوس والنبوءات والطب . وهو أيضا كإله يرعى قطعان الماشية ويحميها من كل خطر . ورويدا رويدا صار أبوللو يمثل روح القانون والنظام وكل المبادىء الاخلاقية السامية ، وكذا روح الورع الديني . وبعد ذلك مال ناحية الفكر الفلسفي فإعتبروه الأب الحقيق لافلاطون ، وقيل كذلك إنه في الاساس يمثل « الشمس » أي « هيليوس » (Helios) وهي فكرة إزدهرت في العصر الهيللينستي والروماني . أما مركز نبوءاته في دلفي فكان يعد بمثابة الفاتيكان الإغريقي الروماني . وساد الاعتقاد قديما بأن دلفي هي مركز الأرض بأسرها وأن حجرا يسمى أومفالوس (Omphalos) هو « صرة الأرض » . وهو الحجر الذى كان يجلس عليه أبوللو كما نراه في التماثيل وأعمال الحفر . ذلك أن المقعد الثلاثي (Tripod) المرتبط بنبوءة دلفي هو مجلس الكاهنة بيثيا (Pythia) كاهنة هذا الإله التي أخذت إسمها من الأفعى بيثون التي كان قد قتلها أبوللو : ٢٠٩ ، ٢١٣ .

أثينـة (Athena = عند الرومان مينرفا Minerva) :

هي الإلهة الحامية لمدينة أثينا (Athenai) . ولايتطرق الشك إلى كونها من أصل يعود إلى ما قبل ظهور الحضارة الهيللينية . ويظهر إسمها على الالواح المكتوبة بالخط المسمى (Linear B) والتي أكتشفت فى كنوسوس . وتظهر على هيئة طائر فى العبادة المينوية أي الكريتية . وإذا كانت البومة هي الطائر الوحيد الذى إرتبطت به أثينة إبان العصر الكلاسيكى ، فإنها كانت ترتبط بطيور أخرى فيما قبل ذلك . ويصور فنانو النحت والحفر أثينة كإمرأة مدججة بالسلاح مثل الإلهات الموكينيات لابسات الدروع . وفى كل مكان عُبدت فيه أثينة نجدها تتمركز فوق الأكروبوليس ، أى قلعة المدينة . ذلك أن هذه الإلهة تتخصص فى تأسيس المدن وحمايتها ، وكذا حماية بنيان الدولة من التصدع . وبقيت أثينة إلهة عذراء وصارت أشبه ما تكون بإلهة الحرب أي الصورة الأنثوية لآريس . كما أنها عُدّت صورة أخرى للربة المصرية القديمة نيت (Neith ، راجع : Plato, Tim. Zie) . وشبهت أثينة أيضا بإلهة ليبية لانعرف لها إسما (Hot. 4,180,2) وفى العصر الروماني أعتبرت مينرفا صورة أخرى لأثينة التى كانت فى أواخر العصر الاغريقي قد صارت تمثل الحكمة . وبرزت الرواية الأسطورية التى تقول إن أثينة لم تولد من رحم أية أم ، ولكنها إنبثقت من رأس أبيها زيوس . أما اللقب باللاس (Pallas) فله عـــدة تفسيرات ، فهو إما يعنى « العذراء » وإما يفسر على أنه بمعنى « شاهرة السلاح » : ١٠٣١ .

إخيـــدنا (Echidna) :

يعنى هذا الإسم « الأفعى » ، وفى الأساطير نجدها مرة بنت فوركيس من كيتو ، ومرة أخرى بنت خريساؤور من كالليروي بنت أوكيانوس . وتُصوّر إخيدنا علـى أنها نصف إمرأة والنصف الثـانى أفعـى . وأنجبت من تيفون كلا من أورثوس حارس قطعان حيريون ، وكيربيروس حارس العالم السفلى ، والهيـدرا أفعى ليرنا ، وكذا خيمـايرا وسفنكس (= أبو الهول) وأســد نيميا : ١٠٩٩ .

أخيلـــوس (Achelous) :

فى الأصل هـو أطول نهر فى بلاد الاغريق ، ينبع من وسط إقليم إبيروس ،

ويصل عبر ١٥٠ ميلا إلى ساحل الخليج الكورنثى فيما بين أكارنانيا وأيتوليا . ثم جُسد هذا النهر وعبد كإله يجلب الخصوبة ويحميها . ويسميه هوميروس ملك الأنهار (« الإلياذة » الكتاب ٢١ بيت ١٩٤) . وفي الأساطير نجده أكبر أبناء أوكيانوس . وفى أكارنانيا كانت تقام له طقوس العبادة فى هيئة مسابقات (Agones) ويبدو أن عبادته بمرور الوقت صارت قومية ، أي بانهيللينية تشمل كافة الهيللينيين : ٩ ، ١١ ، ١٤ ، ٥٠٧ ، ٥١٠ ، ٥١٧ ، ٥١٨ .

أرتميس (Artemis وباللاتينية عند الرومان ديانا Diana) :

ترجع نشأة هذه الإلهة إلى ما قبل ظهور الحضارة الهيللينية ، أما فى العصر الكلاسيكى فكانت أرتميس تعبد فى كافة بلاد الاغريق . على أية حال فليس لإسمها إشتقاق إغريقي مؤكد مع أنه ورد فى الألواح المكتوبة بالخط (Linear B) . يجري نشاط هذه الالهة فوق الأرض ولاسيما تلك غير المزروعة ، أى الغابات والتلال حيث تكثر الوحوش ، ولو أن هذه الإلهة عُبدت فيما بعد كربة للمدن . ولاتلعب أرتميس دورا رئيسيا في « الإلياذة » الهومرية ، وهي تظهر فى هذه الملحمة كبنت زيوس وسيدة الوحوش وأخت أبوللون التوأم ، و « الأسد بالنسبة للنساء » (« الإلياذة » ، الكتاب ٢١ بيت ٤٧١ وما يليه) . وتعبد أرتميس أحيانا بوصفها جالبة الخصوبة للزرع والضرع والبشر ، فهي حاملة لقب « المرضعة » (Kourotrophos) . وهي توأم أبوللون من ليتو التى ولدتها فى ديلوس ، مركز عبادتها الرئيسى فيما بعد . وهناك عناصر تشابه كثيرة مع بعض الإلهات الأجنبيات ، نذكر منهن تلك التى كانت تعبد فى إفيسوس بطقوس غريبة ، والتى انتقلت عبادتها فيما بعد إلى ماسيليا (مارسيليا بجنوب فرنسا) . وشبهت أرتميس فيما بعد بديانا (Diana) إلهة الصيد الرومانية . أما اللقب أورتيجيا (Ortygia) فقد يعنى المولودة فى أورتيجيا ، ولكن ما هى أورتيجيا ؟ يقال إنها سيراكوساى (سراقوصة) أو إفيسوس أو – وهذا هو الأرجح – ديلوس . وهناك من يفسر هذا اللقب بربطه بطائر « السِمّان » (Ortyx) : ٢٠٧ وما يليه ، ٢١٤ ، ٦٣٣ وما يليه .

آريـس (Ares = عند الرومان مارس Mars) :

يبدو هذا الاسم إغريقي التكوين شكلا ومضمونا ، إلا أن أصله غير معروف. هو إلـه الحرب الإغريقي ، وإن كان دوره فى الحياة الاغريقية لايقارن بدور مارس عند الرومـان . فالأخير لعب دورا حيويا فى التاريخ الروماني يتفق مع الجانب العسكرى المميز لطبيعة الحضارة الرومانية . كان آريس فى الأصل – ويتفق فى ذلك مع مارس – إلـه الخضرة والخصوبة . وفى الاساطير يظهر آريس مثيرا للعنف ، وعاشقا متهورا ، فله قصص غرامية مع أفروديتي وأثينـة وغيرهما . يرد فى الأساطير كذلك أنـه إبن زيوس من هيرا ، وتعطيه الأساطير أيضا الكثير من الابناء والبنات . ومنهم نذكر أسكالافوس وديوميديس وكيكنوس وملياجروس . وفى بعض الروايات الأسطورية يعتبر آريس والد إيروس إلـه الحب : ٦٥٣ .

إريمانـثـوس (Erymanthos) :

منطقة جبلية وعرة فى أركاديا ، كان يسكنها الخنزير البري الذى قتله هرقـل ضمن أعماله الإثنى عشر : ١٠٩٧

الاغـريـــق (= الهيللينيون Hellenes) :

وجاءت هذه التسمية « الاغـريـق » من الإسم اللاتيني Graeci أو Graii وأنظر هيــلاس : ١٠١١ .

إفيتـــوس (Iphitos) :

إبـن الملك يوريتـوس مـلك أويخاليـا ، وأخـو عشيقـة هـرقـل يـولي : ٣٨ ، ٢٧٠ ، ٣٥٧ .

ألـكـمينـــي (Alkmene وباللاتينية Alcmena أو Alcumena) :

زوجـة أمـفيـتريـون مـلك طيبـة ، ومنهـا أنجب زيـوس هـرقـــل : ١٩ ، ٩٧ ، ١٨١ ، ٦٤٤ ، ١١٤٨ .

الأمفيـكتـيـونـيـــون (Amphiktyones) :

كانت هناك عـدة أحـلاف تحمل إسم « الحلف الأمفيكتيونى » ، وكان

أهمهــا الحلف الذى تأسس حول معبد ديميتر فى أنثيلا (Anthela) بالقرب من ثيرموبيــلاى الـذى اتحــد فيما بعد بمعبــد أبوللــون فى دلفى . وفى الاجتماع (Synedrion) الذى كان يعقد مرتين كل عام كانت كل قبيلة تتمتــع بصوتين . وفى عصر متأخر سَكَّ الحلف عمله خاصة بــة . أما أمفيكتيون الذى ينسب إليه تأسيس الحلف فهو شخصية أسطورية عتيقة . حتى أنــه يقال بأنه إبن ديوكاليون (= نــوح ؟) . هذا مــع أن أكريسيوس مــن أرجــوس يبرز كمؤس لهــذا الحــلف أحيانا . وكان لقب « الأمفيكتيونيون » اسما يطلق على ممثلى الدولــة الاغريقية فى الإجتماعات التى كانت فى العادة تعقد فى ثيرموبيلاى ثم فى دلفى : ٦٣٨

أورتيــجيـــا (Ortygia) :

أنظـر أرتميـــس : ٢١٤

أوليــمبـــوس (Olympos) :

هـو أعـلى جبل فى بلاد الاغريق ، وهو يقع عند الحدود بين ثساليا ومقدونيــا . يبلغ أقصى ارتفاع لــه ٩٥٧٣ قدما . وفى الأساطير يمثــل الأوليمبــوس مقــر الآلهــة وعرش السماء : ٢٧٥

أومفـــالى (Omphale) :

هـي في الأساطير الملكــة الليدية بنت ياردانوس . بعد أن قتل هرقل إفيتــوس غيلة وغدرا أصيب بمرض عضال ، ومن أجـل التطهر وبأمر من نبوءة دلفــى بيع هرقــل عبدا وخادما لأومفالى ، التى جردته من سلاحه وألبسته رداء النساء وأمرتــه أن يغزل الصوف ، وإن لم ينفذ أوامرهــا بدقة كانت تضربه بصندلها الذهبي . ولكنها بعد أحبتــه لأنــه قام بالدفاع عن مملكتها ضد جيرانها ، وأنجبــت منه إبنــا باسم لامــوس . وتتراوح مــدة العبودية لــدى أومفالى ما بين سنة وثلاث سنوات : ٢٥٢ ، ٣٥٦

أويتـــــى (Oite وباللاتينية « أويتـا » Oita) :

جبــل من جبال السلسلة التى تفصل بين ثساليا فى الشمال ، وأيتوليا ولوكريس وفوكيس فى الجنوب . فوقه كانت تقــع مدينة تراخيس (ولاتزال موجودة بنفس الإسم) . وعلى قمتــه أُقيــت محرقــة هرقــل : ٢٠٠ ، ٤٣٦ ، ٦٣٥ ، ١١٩١ .

أويخـاليــا (Oichalia) :

هي مدينة شبه أسطورية فى يوبويا ، دمرها هرقل وقتل ملكها يوريتوس ، وسبى نساءها ، وذلك بهدف الحصول على بنت هذا الملك وعشيقة هرقــل أي يولى . وجــدير بالذكر أن أويخاليا لم تكن قريبـــة من رأس كينايــون ، بل كانت على مسافة خمسين ميــلا إلى الجنــوب الشرقى منه ، وكانت تتبع اراضى إريتريا ، أنظر يوبويا : ٢٣٧ وما يليه ، ٣٣٤ ، ٣٦٥ وما يليه ، ٧٤٨ ، ٨٥٩ .

أويـنيــاداى (Oiniadai) :

مدينة في أكارنانيا على الضفة الغربية لنهر أخيلـووس ، وعلى بعد تسعة أميال فقط من مصبه ، وعلى مسافة ١٢ ميلا من بليـورون من جهة الجنوب الغربي . كانت المستنقعات الناجمـة من تسرب مياه بحيرة ميليتى (Melite) تعزل التل الذى تقوم عليه المدينة . وكانت أويناداى تقود حركة مقاومة النفـوذ الأثينى فى غـرب بلاد الاغريـق . حاصرهـا بيريكليـس فى القرن الخـامس . ولكنه لم يفلـح فى الاستيلاء عليها . ثم تحالفت مع أثينا عام ٤٢٤ . ويظهر إلـه النهر أخيلوس على عملات إكتشفت فى أويناداى . وجدير بالذكر أن المدينة تسمى الآن تريكاردو (Tricardo) : ٥١٠ .

أويـنيــوس (Oineus بالـلاتينيـة Oeneus) :

يعنى هـذا الاسم « رجـل الخمر » (Foineus (☆) ومـنه Vinum باللاتينيـة و Wine بالانجليزية) . أما زوجته فهى ألثايا التى يعنى إسمها « المداوية » ، حيث أنجب منها ديانيرا ومليـاجروس . وهناك أسطورة فحواها أن والد ديانيرا هـو فى الواقع ديونيسوس إله الخمر (Hyg. Fab. 129) : ٦ ، ٤٠٥ ، ٥٦٩ ، ٥٩٨ ، ٦٦٥ ، ٧٩٢ ، ١٠٥٠ .

أيتـوليــا (Aitolia) :

منطقـة يحدها من الغرب وسط وجنوب وادى نهر أخيلـووس ، ويحدها من

(*) حرف الديجاما F كان موجودا في اللغة الإغريقية القديمـة ثم سقط بعد ذلك ، وكان ينطق مثل حرف الـ V أو W في اللغات الأوروبيـة الحديثـة .

الشرق جبل أوكسيا . وتضم هذه المنطقة الامتداد الجنوبي لسلسلة جبال بندوس . وتمتد جبال شمال أيتوليا من الشمال إلى الجنوب ، أما جبال الجزء الجنوبي منها فتمتد من الشرق الى الغرب مخترقة السهول الغنية وأواسط أيتوليا حيث بحيرة كونوبى وتريخونيس . أما ساحل أيتوليا الواقع فيما بين مصبات نهر أخيلووس ونهر إيوينوس على الخليج الكورنثي فلا يصلح لإقامة الموانىء . وعرف هوميروس خمسة مدن ساحلية بأيتوليا ولاسيما مدينتى بليورون وكاليدون . أما ثيرمون الشهيرة فهى مدينة داخلية بالقرب من بحيرة تريخونيس . إنكمشت أيتوليا في القرن الخامس . ثم قويت شوكتها وتزعمت الحلف الأيتولى فى القرن التالى : ٨ .

إيــروس (Eros = كيوبيد عند الرومـان Cupido) :

هـو إلـه الحب فى الأساطير الاغريقية ، ولم يرد ذكره عند هوميروس رغم أن كلمـة (Eros) بمعنى الحب الشهواني كانت معروفـة منذ القدم . وإستخدم الشعراء الغنائيون فى القرنين السابع والسادس هذه الكلمـة للتعبير عن العاطفة التى تؤثر على كل من القلب والجسد معا . ورويدا رويدا صار الحب عاطفة مضللة ، لايمكـن مقاومتها ، كما أنها شديدة القسوة ، كثيرة المزالق والمخاطر . ويظهر إيروس فى أعمال النحت والحفر كصبي صغير وجميل ، يمشى فوق الزهور ، فالورود هى « نبات الحب » التى منها يصنع إيروس تاجـه . ويثير إيروس عاطفة الحب الذي قالت عنه سافو « حلو فى مرارة العلقم » . وربط الشعراء والأدبـاء والفنانون بين إيروس وأفروديتى ، وظهر هذا الربط منذ عصر هيسيودوس . وهو يرافقها ويصحبها أحيانا هيميروس (Himeros = الرغبـة) وبوثـوس (Pothos = الشهـوة) . وهيسيودوس هـو الذى جعل إيروس مـع الأرض جايا (Gaia) وتارتاروس من أقدم القوى الإلهية . وجعل هيسيودوس لإيروس سلطانا على الآلهة قبل البشر . أمـا بارمينيديس فهو الذى قال إن إيروس (= الحب) هو الذى جمـع المتناقضات ، ويؤلف بين الأضداد ، وبذا يظل الكون بنظامه الدقيق . وهذه بذور الفكرة الفلسفية التى سنجدها فيما بعد وبصورة مختلفة فى مسرح يوريبيديس وفلسفة أفلاطـون وآراء الأبيقورية . ويوريبيديس هـو أول من ذكر أسلحة إيروس أي القوس والسهام (« إفيجينيافى أوليس » بيت ٥٤٨

وما يليه) . ومن أهم مراكز عبادة إيروس ثيسبياى حيث كانت تقام هناك مهرجانات تسمى « الإيروسات » (Erotidia) : ٣٣٤ .

الايرينيــــات (Erinyes) :

هن ربات العقاب والعذاب المتخصصات فى الإنتقام لجرائم قتل ذوى القـربى ، وإن كـن أحيانا يعاقبن أنواعـا أخرى مـن الجـرائم . فهن بصفة عامـة يشرفن على سير الامـــور فى مجراهـا الطبيعى . وهنـاك نظرية تقول بأن الإيرينية تجسيد لروح أو شبـح القتيل . وهناك نظرية أخـرى فحواهـا أن الإيرينية هى تجسيد حى للعنة القتيل على قاتله : ٨٠٩ ، ٨٩٥ ، ١٠٥١ .

إيـويـنـــوس (Euenos) :

ينبع نهر إيوينوس (فيدارى الحديث) من سفوح جبل أويتا الغربية ، ويمر عبر أيتوليا ، ويصب فى الخليج الكورنثى . وكانت كاليدون على ضفته الغربية ، أما بليورون فقد كانت على مسافة عشرة أو إثنى عشر ميلا إلى الغرب منه . يوصف هذا النهر بأنـه « من أكثر الأنهـار الإغريقية وحشية وخداعا » (أوفيديـوس « التناسخات » ، ٩ ، ١٠٤) . ومن هنا جاء الربط بين نيسوس الكنتوروس الوحشى وهذا النهر . فنيسوس هو المعداوى الذى يعبر النهر الوحشى بالناس فوق ظهره : ٥٥٩ .

بـاكـخــوس (Bakchos = ديـونيسوس Dionysos) :

هناك إرتباط ما بين عبادة ديونيسوس والديانة المينوية ، وورد إسمه فى اللوحات المكتوبة بالخط (Linear B) . ولايذكر هـذا الالـه إلا نادرا فى ملاحم هوميروس . ومنذ عصر هيسيودوس (Theog. 940 ff.) أصبح من الراسخ أن زيوس هـو والده الذى أنجبه من سيميلى . إتفق القدامى – وكـذا الباحثون المحدثون – على أنـه قـدم من طراقيا ، وعلى أن عبادته كانت شائعة . ومعروف أن الطراقيين قد غزوا بويوتيا وأتيكا ، وعلينا أن نربط ذلك بمسألـة إنتشار عبادة ديونيسوس فى هذين الإقليمين . وفى طقوس عبادة ديونيسوس نجد النساء ينجذبن إليه فيهجرن المنازل والأعمال ، ويهمن فى

الوديان والجبال ، منغمسات فى الرقص ويلوحن بصولجان ديونيسوس أى الثيرسوس (Thyrsos) ، وهى عصا تتوجها أوراق اللبلاب والعنب ، ويحملن المشاعل . وفى قمة جزلهن يقطعن حيوانا ما ، أوحتى أحد الأطفال ، إربا إربا ثم يلتهمنه نيئا . وبهذه الوجبة الطقوسية (Omophagia) يتحد هؤلاء النسوة بالإله المعبود . ومن الجدير بالذكر أن مجذوبات ديونيسوس (Mainades) كن يضعن الأقنعة على وجوههن . وورد عند بعض أدباء الأغريق أن ديونيسوس قدم من فريجيا حيث كان الفريجيون – وهى قبيلة طراقية – يعتقدون أن ديونيسوس كان يقيد بالأصفاد ، أو يستغرق فى سبات عميق أثناء الشتاء ، ولاينهض مرة أخرى إلا صيفا . وفى العموم يعبد ديونيسوس على أنه إله الخضرة والخصوبة . ويحمل اسم باكخوس (Bakchos) وهى كلمة يرجح أنها ليدية الأصل . وديونيسوس هو الذى أدخل زراعة العنب وصنع النبيذ إلى بلاد الاغريق ، ولذا فهو إله الخمر والنشوة . ثم صار راعي المسرح الذى نشأ من طقوس عبادته : ٢٢٠ ، ٥١٠ ، ٧٠٤ .

بالــلاس (Pallas) :

أنظـر أثينــة : ١٠٣١ .

بايـــان (Paian أو بايـون Paieon) :

هـو الإلـه « المعالج » أو الطبيب » بالنسبة للآلهة . ثم أصبح بايان لقبا للإله أبوللـون الذى كان الناس يتضرعون إليه بالعبارة « عالجنى يا أبوللـون بايان » (Paianieie) . وحمل هذا اللقب أيضا أسكليبيوس إبن الإله أبوللـون وإله الطب . وبعد ذلك أطلقت كلمة بايان على بعض الأناشيد الغنائية التى تلقى تكريما لأبوللـون ، وصار معناها « أغنية النصر » . ورويدا رويدا توسع إستخدام أغاني النصر حيث لم تقتصر على أبوللـون بل شملت الأبطال المنتصرين فى الحروب مثلا : ٢٢٢ .

بليـــورون (Pleurom) :

يرد ذكر بليورون القديمة فى « إلياذة » هوميروس (الكتاب الثاني ، بيت ٦٣٩) . وكانت تقع فى سهل أيتوليا الخصب بالقرب من جبل

يسمى كوريون (Kourion) وعلى مسافة أميال قليلة شمال غرب كاليدون . ثم هجر هذا المكان حوالى عام ٢٣٠ . وأسست بليورون الجديدة على مسافة أبعد فى الاتجاه الشمالى الغربى ، وفى مكان ليس ببعيد عن ميسولونجى الحديثة : ٧ ، ٥٥٩ وما يليه .

بوسيدون (Poseidon = نيبتونوس عند الرومان Neptunus) :

هو إله الهزات الأرضية والمياه بصفة عامة ، ثم تخصص فيما بعد فصار إله البحر . ويشك كثيرا فى الأصل الاغريق لهذا الإسم « بوسيدون » . ويربط بعض العلماء المقطعين الأولين من هذا الاسم – Posei بكلمات مثل Potamos بمعنى « النهر » أو Posis « الشراب » ... ألخ . ويفسر علماء آخرون هذا الاسم بأنه يعنى « زوج أو سيد الأرض » . وبوسيدون أسطوريا هو أحد أبناء كرونوس الثلاثة من الذكور وهم هاديس وزيوس بالاضافة إلى بوسيدون . وعند هوميروس هو الأصغر من أخيه زيوس . أما هيسيودوس فهو الذى ثبّت حقيقة أن زيوس هو أصغر أبناء كرونوس . وتلاه فى ذلك كافة الكتاب والأدباء الاغريق . كان ديونيسوس من بين الأبناء الذين إبتلعهم أبوهم كرونوس ، فلما إضطر إلى تقيؤهم ثانية إنتصر الأبناء الثلاث على أبيهم . وعند إقتسام تركته فيما بينهم وقع من نصيب بوسيدون السيطرة على البحر : ٥٠٢ .

بيلياديس (Peleiades) :

كانت علامات النبوءة فى دودونى تستنبط من أصوات أوراق البلوط . وكانت هذه العلامات تفسر للمتلقين ، إذ كانت كاهنات هذه النبوءة –ويطلق عليهن إسم البيلياديس– يقمن بشرحها . ويتحدث يوريبيديس عن ثلاث كاهنات ، أما بنداروس وسوفوكليس فيتحدثان عن إثنيَن فقط : ١٧٢ .

تراخيس (Trachis أو تراخين Trachin) :

هى أقدم مدينة بالمنطقة الشمالية من إقليم فثيوتيس . وكانت تراخيس مقرا ومسكنا للملك الأسطورى كيّكس . وتراخيس هى التى شاهدت موت هرقل حرقا – إذ أنها تقع عند قمة جبل أويتا – ولذا سميت بعد ذلك

بإسم هراقليا (Herakleia) : ٣٩ ، ٤٠ ، ١٨٨ ، ١٩٤ ، ٣٦٥ ، ٣٧١ ، ٤٢٣ ، ١١٤٠ .

تيرنس (Tiryns) :

هى مدينة فى منطقة أرجوس ، وكانت تقع على ربوة على بعد ميلين ونصف من ناوبليا ، وعلى مسافة ميل واحد من البحر . وهناك إكتشفت آثار هامة تعود للعصر البرونزى المبكر (حوالى ٢٨٠٠ – ٢١٠٠) . وفى عام ١٤٠٠ . تقريبا بنيت قلعة موكينية وتم العثور على بعض بقاياها وفى هذه المدينة ترعرع هرقل : ٢٧٠ ، ١١٥٢ .

جيجانتيس (Gigantes) :

« العمالقة » ، وهم كما يفهم من إسمهم أبناء الأرض (Ge) ، إذ نبتوا منها بعد أن سقطت عليها قطرات الدم التى سالت من كرونوس (أورانوس) عندما خصاه إبنه زيوس حتى لاتكون له ذرية أخرى فى المستقبل . وكانوا مخلوقات أسطورية ضخمة نصفهم الأعلى بشري وأرجلهم ثعبانية تمردوا على الآلهة ، ووضعوا الجبال بعضها فوق بعض ليرقوا إلى السماء فلما هزمتهم الآلهة بزعامة زيوس دفنوهم تحت الجبال . من أشهر هؤلاء العمالقة ألكيونيوس (Alkyoneus) وبورفيريون (Porphyrion) وميماس (Mimas) وجياس (Gyas) وأورثريس (Orthrys) وتيفون أو تيفويس (Typhoeus, Typhon) وبرياريوس (Briareus) وباللاس (Pallas) وإنكيلادوس (Enkelados) وبوليبوتيس (Polybotes) وإفيالتيس (Ephialtes) وهيبوليتوس (Hippolytos) ويوريتوس (Eurytos) : ١٠٥٩

جيريون (Geryon) :

إبن خريساؤر ، وهو مخلوق اسطوري له ثلاثة رؤوس ، أو ثلاثة اجساد ، ويعيش فى جزيرة بالأوكيانوس فى اقصى الغرب . ويرعى قطعانه العديدة هناك بمساعدة الراعى يوريتيون (Eurytion) والكلب المرعب أورثروس (Orthros) : ٧١٥ .

خايرون أو خيرون (Cheiron) :

أحد أفراد سلالة الكنتوروس ، وهو إبن كرونوس (ساتور نوس) وفيليرا

بنت أوكيانوس . وهو مخلوق نصفه إنسان ، والنصف الثاني حصان ، وإشتهر خـايرون بالحكمـة والعدل والبراعة فى الطب والموسيقى . أنظر الكنتوروس .

دودونـــي (Dodone وباللاتينيـة Dodona) :

مدينة فى إبيروس ، إشتهرت بمعبدها الذى يضم شجرة البلوط المقدسة لدى زيـوس ، حيث تصدر اوراقها النبوءة من لدن هذا الإلـه وتفسرها الكاهنات : ١٧٢ .

ديانـــيرا (Deianeira) :

هي فى الاساطير بنت اوينيوس وزوجة هرقل . كان الاخير قد سمع عنها لأول مرة من شبح اخيها ملياجروس فى العالم السفلى حيث قام هرقل بزيارته راجع (Bakchylides, V, 170) . فاز هرقل بديانيرا بعد أن دخـل فى صراع مع أخيلووس خطيبها وقضى عليه . وبعد أن تزوجها ، وفى طريقه عائدا الى موطنه ، عهـد هرقل بزوجته إلى نيسوس لكى يعبر بها نهرا فياضا . وفى منتصف النهر اراد نيسوس أن يغتصبها ، فلمّا صرخت ديانيرا قتل هرقل نيسوس بسهامـه السامـة . وقبل أن يموت نصح نيسوس ديانيرا أن تاخذ بعضا من دمـه المتجلط وتحفظه بعيدا عن النور والنار ، وأن تستخدمـه كدواء سحرى يكون مفعولـه ألا يحب هرقل إمراة بعدهـا . وكان استخدام هذا الدواء هو بدايـة النهايـة بالنسبة لحياة هرقل وديانيرا نفسها . وهذا هو موضوع مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس و« هرقل فوق جبل أويتـا » ليسنيـكا : ٤٩ ، ١٠٤ ، ١٨٠ ، ٤٠٥ ، ٦٦٥ ، ٨٧٤ وفى أماكـن اخرى متفرقـة .

زيـوس (Zeus = يوبيـتر Iuppiter أوكما هـو شائع جوبيـتر Jupiter عنـد الـرومـان) :

وهـو الإله الأغريقي الوحيد الذى يمكن بسهولة إثبات أصولـه الهند - أوروبية ، التى كان فيها أيضا ينعت بأنه أب كما كان وضعه بين آلهـة الأوليمبوس عند الأغريق . أمـا الإسم « زيوس » فيعنى « السماء » أو « السماء

الصافية » . فهو إلـه الطقس الجوى والرعد والمطر ... الـخ . وعند هوميروس يحمل زيوس لقب « أبو الآلهة » والبشر » ، دون أن يعنى ذلك أنـه خالق هاتين السلالتين . وأبناء زيـوس هم اثينة ، ارتميس ، ابوللـون ، امريس ، ديونيسوس . وهـو الأب والراعية والحاكم بالنسبة للأسرة الآلهية فوق الأوليمبوس ، فهو بمثابة كبير العائلة (Pater Familias) .

ولزيوس وظائف كثيرة فى حياة البشر ، فهو حامى الضيوف ، وحارس المنزل ، وأهــله . وهو أيضا حافظ الملك والدولة من كل شر ، وهو أيضا الرقيب على حسن السلوك والأخلاق الحميدة وسير العدالة . ولايقوم زيوس بكل شيء بمفرده ، فله رسله و « وزراؤه » الذين يكلفهم بمختلف المهام صغيرة كانت أم كبيرة . وهم يطيعونـه خوفا من بطشه بهم . والجدير بالذكر أن لزيوس مغامراتـه الكثيرة مـــع نساء البشر ، ولـه منهن أطفال كثيرون . وهرقـــل نفسه هو إبنـه من ألكمينى زوجة الملك أمفيتريون : ١٩ ، ٢٦ ، ١٠٦ ، ١٤٠ ، ٢٠٠ ، ٢٣٨ ، ٢٥١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩ ، ٢٨٨ ، ٣٠٢ ، ٣٩٩ ، ٤٣٧ ، ٥٠٠ ، ٥١٤ ، ٥٦٦ ، ٦٤٤ ، ٧٥٣ ، ٨٢٧ ، ٩٥٦ ، ٩٨٣ ، ١٠٠٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٨ ، ١٠٨٦ ، ١١٤٨ ، ١١٨٥ ، ١١٨٨ ، ١١٩١ .

السيالـيـــون (Selloi) :

لهذا الإسم سيللوى (أوهـيللوى Helloi) عـلاقـة واضحة بإسم Hellenes « الهللينـيـون » . وهـو ما يدل على وجود قبيلة ما قبل ظهور الحضارة الهيالينيـة كانت تقيم فى منطقة دودوني ، حيث منها كان يتم إختيار الكاهنات المشرفات على عبادة زيـوس هناك . وفى العصور المبكرة كانت هؤلاء الكاهنات هـن اللائي يفسرن النبوءات للمتلقين من العباد . وعندمـا إمتزجت عبادة ديـونى (Dione) بزيـوس فى معبد دودونى إكتسبت الكاهنات لقب البيليادیس : ١١٦٧ .

طيبـــة (Thebai) :

أهم مدينـة فى إقليم بويوتيا ، اسسها كادمـوس الملك الشرقي القادم من صـور الفينيقيـة . ولذلك تسمـى المدينة أحيانا فى النصوص الاغريقية واللاتينيـة « كادمـيا » ، أنظر كادموس : ٥١١ ، ١١٥٤ .

القبرصيـــة (Kypris) :

هـو أحد ألقـاب افـروديتى ربـة الحب والجمـال والتناسل . وإكتسبت هـذا اللقب المشتق من قبرص لكونها ترتبط أسطوريا بهـذه الجـزيرة إرتباطـا خاصـا ، إذ يقال إنها ولدت من زبـد البحر عند شواطىء هذه الجزيرة . وهناك صخرة فى البحر عند بافوس يقال لها صخرة أفروديتى : ٤٩٧ ، ٥١٦ ، ٨٦٠ .

كاليـــدون (Kalydon) :

مدينة قديمـة فى ايتوليـا ، تسمى الآن كـورت أغـا (Kurt Aga) وتقع على نهـر إيوينوس ، وبناها الملك الذى يحمل نفس الإسم . وفيها بعـد صارت مقـر الملك أوينيوس والد ديانيرا : أنظر بليورون .

كادمـــوس (Kadmos) :

هـو إبن أجينور ملك صور الفينيقية . عندما إختطف زيـوس – المتنكر فى هيئة ثـور – أختـه يوروبى (Europe = يوروبـا فى اللاتينيـة Europa) . أرسـله أبوه مع أخويه كيليكس (Kilix) – الذى سميت بإسمه كيليكيا – وفوينيكس (Phoinix) – الذى سميت بإسمه فينيقيـا – للبحث عنها ، وأمرهما بألا يعودا دونها . وصل كادموس إلى دلفى فأوصته النبوءة بأن يتبع بقرة سيصادفها عند خروجه من المعبد ، وأن يستقر حيث تقف . وبالفعل قادت البقرة كادموس إلى الموقـع الذى أقيمت فيه مدينة طيبـة ، التى كان إسمها القديم كادميا (Kadmeia) أي مدينة كادموس . وبعد عـدة مغامرات تزوج كادموس هارمونيا بنت آريـس من أفروديتى فأنجب منها كادموس إينـو (Ino) وسيميلى (أم ديونيسوس من زيـوس) وأوتوني وأجاوكى . وتقول الأساطـير أن كادمـوس هو الذى أحضر معه من صور حروف الكتابة ، أي الأبجدية فعلمها الاغريق وصارت تعرف بإسم « الحروف الفينيقية » . وهذه الأسطورة تشى بحقيقة لغوية اكدتها الابحاث الحديثة فى علم اللغويات المقارنة . وأجريت حفريات عام ١٩٦٤ م فى موقع كادميا وعثر هناك على بعض الأختام المستوردة من منطقة ما بين النهرين : ١١٦

كرونوس (Kronos = ساتورنوس عند الرومان Saturnus) :

هو أصغر أبناء « السماء » (Ouranos) من « الأرض » (Gaia) وهو الذى نفذ نصيحة أمه فخصى اباه . تزوج كرونوس من ريا (Rhea) أخته فأنجب منها هيستيا (Hestia) ربة الموقد ، وكذا ديميتر وهيرا وهاديس وبوسيدون وزيوس . إبتلع هذه الذرية (أو الذكور فقط) ولم ينج منه سوى زيوس ، الذى وضعت أمه حجرا فى المهد بدلا منه ، ثم أخفته فى جزيرة كريت . وفى النهاية إضطر كرونوس إلى أن يتقيأ أبناءه فعادوا إلى الحياة مرة أخرى . وتنم هذه الأسطورة برمتها عن أصل شرقى وبالتحديد من آسيا الصغرى : ١٢٧، ٥٠٠ .

كريت (Krete وباللاتينية Creta) :

هى أكبر جزيرة اغريقية ، وهى موطن الحضارة المينوية (نسبة إلى ملكها شبه الأسطوري مينوس) . وفى أكبر مدنها اى كنوسوس (بجوار هيراكليون الحديثة) إكتشفت اثار غاية فى الأهمية من حيث قيمتها التاريخية ، ولاسيما قصور التيه اللابيرينثوس . ويتحدث هوميروس عن كريت ذات المائة مدينة ، ولكننا لم نعرف سوى خمسين وأهمها – بالاضافة إلى كنوسوس – جورتين وليتوس وكيدونيا . وتعود أهمية حضارة كريت إلى أنها كانت همزة الوصل بين قبرص وحضارات الشرق القديم من جهة ، والحضارة الهيالينية الناشئة من جهة أخرى : ١٢٠ .

الكنتوروس (Kentauros) :

وجمع هذا الاسم هو الكنتوروس (Kentauroi) ، وهى قبيلة من المخلوقات الوحشية ، نصفها العلوى إنسان والنصف السفلى حيوان فى شكل حصان (مع أن الجزء الأخير من الإسم يعنى ثور (Tauros) . وتعيش هذه الوحوش الأسطورية فى غابات وجبال إيليس وأركاديا وثساليا . ويرد ذكر أساطير الكنتوروس فى ملاحم هوميروس وفى الفن الموكينى والفن المتأثر بالشرق فيما بعد . وبالنسبة للإغريق يمثل الكنتوروس الحياة الوحشية والأهواء الحيوانية والنزعة البربرية ، فهم شهوانيون وشغوفون بالخمر . ومن أشهر الكنتوروس نيسوس الذى قتله هرقل عندما حاول إغتصاب ديانيرا .

أما خيرون فهو أحكمهم وأشبه ما يكون برجل ، طبيب وحكيم ، فهو إبن كرونوس وفيليرا (Philyra) : ٦٨٠ ، ٨٣١ ، ١١٤١ ، ١١٦٢ .

كيربيــــروس (Kerberos) :

هو الكلب الوحشى وحارس العالم السفلى . طبقا لهيسيودوس (.Theog 311) هو إبن تيفون من إخيدنا ، وله خمسون راسا وصوت برنزى . ولكنه يظهر فى أعمال الفن وكتابات الادباء إبان العصر الكلاسيكي بثلاثة رؤوس ، وتكسو مؤخرة رأسه لبدة ، وذيله ثعابين تتلوى . هذا الكلب الوحشى اسره هرقل عندما نزل الى العالم السفلى ، وعاد به ذليلا وخاضعا لقوته البطولية ، بل إنه من شدة الخوف سال لعابه فنمى منه عشب الاكونتين السام : ١٠٩٨ .

كينـايــون (Kenaion) :

هو رأس جزيرة يوبويا من الشمال الغربي ، حيث يقترب هذا النتوء من الأرض المقابلة والمطلة على خليج ماليس . إلى هناك ذهب هرقل بعد فتح أويخاليا ، لكى يقدم القرابين لأبيه زيوس (Zeus Kenaios) . ولما لبس الرداء المرسل إليه من قبل ديانيرا بدأ يحترق ، وحُمل من هناك إلى تراخيس نصف ميت : ٢٣٨ ، ٧٥٣ ، ٩٩٣ .

لوكريــس (Lokris) :

تتكون لوكريس الشرقية من الساحل الواقع بين ثيرموبيلاى إلى لاريمنا والمطل على مضايق يوبويا . أما لوكريس الغربية فتضم وادي أمفيسّا والساحل الشمالي للخليج الكورنثى من نوباكتوس إلى منطقة بالقرب من كريسا . وتقع سلسلة جبل كنيميس (Knemis) على ساحل لوكريس المواجه لراس كينايون . وفى هذه المنطقة تضيق المسافة بين يوبويا والساحل المواجه لها فتصل إلى ثلاثة أميال فقط : ٧٨٨ .

ليخــاس (Lichas) :

من المحتمل أن يعنى هذا الإسم « الحجر » أي أنه مرادف لكلمة (Lithos) . وهو خادم هرقل ، وقد قتله الأخير عند رأس كينايون عندما

احضر لـه الرداء المسحور / المسموم الذى أرسلته بـه ديانيرا إلى زوجها هرقل . وفيما بعد سميت الجزر الصغيرة جنوب رأس ليخاديس (Lichades) وهي الجزر الصغيرة جدا والتى تقع فى المضايق الضيقة جدا والواقعة بين رأس جبل كنيميس على ساحل لوكريس من جهة ، وجزيرة يوبويا من جهة أخرى (راجع Ov. Metamph. 1x, 226.strab lx,p.426) : ١٨٩ ، ٣١٠ ، ٦٠٠ ، ٧٥٧ ، ٧٧٣ .

ليــــديا (Lydia) :

تقع ليديا فى غرب آسيا الصغرى ، فيما بين وادى هرموس السفلى ووادى كايستر ، تحدها من الشمال ميسيا ومن الشرق فريجيا ومن الجنوب كاريا . وكانت المدن كيمى وسميرنا (= أزمــير) وإفيسوس تنطوى حينا تحت لـواء الملك فى ليديا ، وأحيانا أخرى تنضم إلى ايوليس أو أيونيا . كانت ليديا غنية بمواردهـا ، وتقع عند مفترق الطرق التجارية والحضارية بين آسيا وأوروبـا . ولقد ظهر هذا فى فنونها وآدابها وعباداتها . حكمتها أسرة ميرمناد (Mermnad) فيما بين ٧٠٠ و ٥٥٠ . حيث بلغت أقصى إزدهارها فى عهد آخر ملوك هذه الاسرة أى كرويسوس (= قارون ؟) الذى سيطر على هضبة آسيا الصغرى . وبعد موتـه إنكمشت ليديا ، وصارت إحدى ولايات الإمبراطورية الفارسية وعاصمتها سارديس . وكانت ليديا هى أول مملكة تسك نقودا خاصة بها ، كما تعزى إليها بعض الاكتشافات فى مجال الموسيقى . بقى لنا من ليديا بعض النقوش تبلغ الخمسين وتؤرخ بالقرن الرابـع ، وقد عثر عليها فى معبد أرتميس وهي مكتوبة باللغة الليدية التى تنتمى إلى الأسرة الهندو أوربيــة : ٧٠ ، ٢٤٨ ، ٣٥٦ ، ٤٣٢ .

ليـــرنا (Lerna أولـيرني Lerne) :

مستنقع في منطقة أرجوس ، تسكنه الأفعى المعروفة بإسم الهيدرا والتى قتلها هرقل ضمن أعماله الإثنى عشر ، أنظر الهيدرا : ٥٧٤ ، ١٠٩٤ .

مـاليــــس (Malis) :

كانت تراخيس تقع فوق سلسلة من الصخور تحد سهل ماليس من الجنوب

والغرب . وكانت المسافة من ساحل خليج ماليس حتى تراخيس حوالى ستة أميال : ١٩٤ ، ٢١٣ ، ٢٣٧ ، خليج ماليس ٦٣٥ .

نيسوس (Nessos) :

يشير هذا الإسم لغويا إلى معنى خرير أو بالأحرى هدير وتدفق الماء فى إندفاع وصخب . فهو اى هذا الإسم قد جاء من المقطع السانسكريتى « ناد » (Nad) بمعنى « إرتفاع الصوت » ، ومنها « ناداس » بمعنى « خوار الثور » أو « صخب وفيضان النهر » ، ومنها « نادى » (Nadi) بمعنى « الفيضان » . ومن المحتمل أن ترتبط بهذا الأصل بعض الكلمات العربية مثل « نداء » ، « نهر » ، « ندى » .... الخ . أما عن نيسوس كواحد من الكنتوروس فأنظر « الكنتوروس » : ٥٥٨ ، ٨٤٠ ، ١١٤١ .

نيميا (Nemea) :

نيميا هى الوادى الذى يقع على الحدود الشمالية لمنطقة أرجوس ، وتتبع كليوناى . فى هذا الوادى قتل هرقل أسد نيميا كأول الأعمال الإثنى عشر حيث سلخ جلد هذا الأسد وصار ملبسه التقليدي . وهناك كانت تقام الألعاب النيمية . وفى بعض الحفريات التى أجريت بالمنطقة تم العثور على معبد لزيوس يؤرخ بالقرن الرابع : ١٠٩٢ .

هاديس (Hades) :

يعنى هذا الإسم ما هو « غير مرئي » أي « الخفى » ، وهاديس فى الاساطير الاغريقية هو إبن كرونوس . وجدير بالذكر والملاحظة أن هاديس يرد فى نصوص الأدب دالا على شخص إله العالم السفلى لا على المكان نفسه ، فنقول ذهب إلى عالم هاديس أى عالم الموتى . وبالطبع يظهر هاديس فى الاساطير قاسيا وعنيفا فى عقاب المخطئين ، ولكنه ليس شريرا ، وهو لايقوم بتعذيب أهل الجحيم بنفسه . ويعرف هاديس بإسم آخر هو بلوتون (Plouton) أو بلوتو عند الرومان ولهذا الإسم علاقة لغوية بإسم إله الثروة « بلوتوس » . وبصفة عامة يعد هاديس زيوس العالم السفلى : ٤ ، ١٢٠ ، ٢٨٢ ، ٥٠١ ، ١٠٤٠ ، ١٠٨٥ ، ١٠٩٨ ، ١١٦١ .

هرقـــل (Herakles وباللاتينية Hercules) :

يعنى هذا الإسم « مجد هيرا » . ذلك أن هيرا مليكة السماء ، وزوجة زيوس إشتعلت فى قلبها الغيرة لما أنجب زوجها هرقل من إمرأة من البشر ، أي الكمينى . فطاردت هرقل من المهد الى اللحد بالمتاعب والآلام ، وأوعزت إلى يوريسثيوس أن يفرض عليه الأعمال الاثنى عشر . وفى النهاية ، وبسبب كل ذلك ، ونجاح هرقل فى التغلب على هذه المصاعب إكتسب المجد والشهرة والخلود . وبعد تأليهه تم الصلح بينه وبين هيرا فوق الأوليمبوس : ٢٧ ، ٥١ ، ١٥٦ ، ١٧٠ ، ٢٣٣ ، ٤٠٦ ، ٤٢٨ ، ٤٦٠ ، ٤٦٩ ، ٤٧٦ ، ٥٤٠ ، ٥٥٠ ، ٥٦٣ ، ٥٧٦ ، ٥٨٥ ، ٨٥٦ ، ٨٧٢ ، ٩١٣ ، ٩١٦ وفي أماكن أخرى متفرقـة .

هرميـــس (Hermes = عند الرومان ميركوريون Mercurius) :

أحـد شبان الآلهـة فى الأساطير مع أنه أقدم الآلهة المعروفة من قديم الزمان . ورد اسمه فى اللوحات المكتشفة فى بيلوس والمكتوبة بالخط Linear B . ولعل أفضل الإشتقاقات اللغوية المقترحة لإسمه أنـه جاء من هيرما (Herma) بمعنى القوة الغيبية الكامنة فى كومة من الأحجار على جانب الطريق هنا أو هناك . وربما يعنى الحجر الذى يلقى على جوانب الطريق بهدف سحري . هو إبن زيوس من مايا بنت أطلس ، ولد على جبل كيللينى (Kyllene) فى اليوم الرابع من الشهر . كان هرميس بارعا ومخادعا منذ ولادتـه ، أي في المهد . فهو الذى إخترع القيثارة فى اليوم الأول لـه فى الحياة ، ثم سرق قطيع أبوللون أخيه . وبعد ذلك أخـذ هرميس الكثير من سمات الإلـه المصري القديم تـوت (Thoth) وأصبح يميل للفكر والفلسفة . وفى الديانة يحتل هرميس مكانة بارزة فهو رسول رب الأرباب زيوس . ومن ثم فهو عندما يظهر على هيئة البشر يتخذ هيئة المراسل المسافر ، بقبعته ذات الحواف العريضة وصندلـه وعصاه (Kyrykeion) . وصار هرميس رسول الأرواح أو مرشدها . وهـو كذلك إلـه التجارة وراعي اللصوص وإلـه الفصاحة والخطابـة وراعي الآداب والفنون : ٦٢٠ .

الهيـــدرا (Hydra) :

الأفعـى التى كانت تعيش فى مستنقع ليرنا وقتلها هـرقـل ضمن أعماله الإثنى عشر ، أنظر ليرنا : ٥٧٤ ، ١٠٩٤ .

هيـــلاّس (Hellas) :

كانت هيلاّس قبيلة صغيرة فى جنوب ثساليا ، وربما كانت لهم علاقة بالسيلليين (Selloi) أي هيللوى (Helloi) فى دودونى التى كانت المنطقة المحيطة بها تسمى هيللوبيا (Hellopia) . وجدير بالذكر أن هوميروس كان يسمى من نعرفهم الآن بإسم الأغريق (وهو مأخوذ عن اللاتينية Graeci) بكل الأسماء التالية . الآخيون Achaioi ، الأرجيون Argeioi والدانائيون Danai . ولايمكن أن نرجع الاسم « هيلاس » و « هيالينيون » الى ما قبل القرن السابع . هذا وتربط الأساطير بين هذا الإسم والسلالة إلى البطل هيللين Hellen والد دوروس Doros وأيولوس Aiolos وإكسوثوس Xuthos (= والد إيون وآخايوس) . وهؤلاء الثلاثة هم مؤسسو السلالات الاغريقية الرئيسية أى الدوريين والأيوليين والأيونيين . وجدير بالذكر أن جميـع اللغات الأوربية الحديثة ورثت إسم هيلاس فى صورته اللاتينية أى إغريقيا Graecia (ومنها Greece و Grece مثلا) : ١٠١١ ، ١٠٦٠ ، ١١١٢ .

هيالـــوس (Hyllos) :

هـو أكبر أبناء هرقل من ديانيرا ، ولو أن بعض الروايات تقول إن أمـه هـى ميليتى (Melite راجع .Schol. Soph. Trach. 55 ff). وهو يلعب دورا مهما فى مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس ، ويرد إسمه فى أماكن متفرقـة كثيرة بهـا .

يوبـويـا (Euboia) :

يعنى هذا الإسم « الأرض الغنية بالبقر » . وهـى جزيرة طويلة جدا تمتد من باجاساى إلى أندروس بمحاذاة أتيكا وبويوتيا . أشهر مدنها هـى خالكيس وإريتريا علاوة على أويخاليا المدينة شبه الاسطورية . أمـا المدن الاخرى بها فهـى هيستياى وجيرايستوس وكاريستوس واشتهرت هذه المدن بالرخام .

كانت خالكيس واريتريا مركزين تجاريين كبيرين حتى أنها قد أسّسا مركزا تجاريا فى ألمينـا (Al-Mina) بسوريا حوالى عام ٨٠٠ . وكان الجزء الشمالى الغربي من يوبويا أقرب ما يكون شبه جزيرة صغيرة ممتدة ناحية الغرب الشمالي فى مواجهة خليج ماليس . وعند هذه النهاية من الجزيرة يقع رأس كينايون الذى يسمى الآن « رأس ليثادا » (ربما تحريف لـ « ليخادا ») وأنظر أويخاليا وكينايون وليخاس : ٧٤ ، ٢٣٧ ، ٤٠١ ، ٧٥٢ ، ٧٨٧ .

يوريتـــوس (Eurytos) :

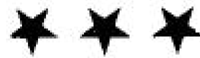
ملك أويخاليـا ووالـد يــولى :
٧٤ ، ٢٤٤ ، ٢٦٠ ، ٣١٦ ، ٣٣٣ ، ٣٦٣ ، ٣٨٠ ، ٤٢٠ ، ٧٥٠ ، ١٢١٩ .

يــــولى (Iole وباللاتينيـة Iola) :

بنت ملك أويخاليـا أى يوريتوس . وهى عشيقة هرقل التى دمر مملكة أبيها لكى يأسرها بعد أن كانت قد أسرته بجمالها : ٣٨١ ، ٤٢٠ ، ١٢٢٠ .

يوريسثيـــوس (Eurystheus) :

حفيـد بيرسيوس مثـل هرقــل ، ولكنه كان الملك الذى ينصـاع هرقــل لأوامـره . أوعزت إليـه هـيرا بأن يفـرض على هرقــل القيام بالأعمال الاثنى عشر : ١٠٤٩ .



فهرست

ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١	– مانويل جاليتش	■ سمك عسير الهضم
٢	– جان انوى	■ القبرة (جان دارك)
٣	– هال انوى	■ البرج
٤	– تساويو	■ عاصفة الرعد
٥	– هارولد بنتر	١– الخادم الاخرس ٢– التشكيلة او عرض الازياء
٦	– جون وبستر	■ الشيطانة البيضاء
٧	– تيرانس راتيجان	■ الاسكندر المقدونى أو قصة مغامرة
٨	– تيري مونييه	■ سباق الملوك
٩	– جون مورتيمر	■ استعدوا لركوب الطائرة وغيرها
١٠	– فريدريش دونيات	■ النيازك
١١	– يونسكو – داموا ف – أرابال البــي	■ دراما اللامعقول
١/١٢	– أوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج – ١ ١ – مس جوليا ٢ – الاب
١٣	– نيقوس كازندزاكى	■ عطيل يعود
١٤	– بيتر فايس	■ أنشودة أنجولا
١٥	– اوليفر جولد سميث	■ تواضعت فظفرت
١/١٦	– موليير	(من الاعمال المختارة) موليير – ١ ■ مدرسة الزوجات ■ نقد مدرسة الزوجات ■ ارتجالية فرساي
١٧	– دوجلاس ستيوارت	■ عسكر ولصوص اونيد كيللي
١٨	– وليم شكسبير	■ العين بالعين
١/١٩	– أوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج – ٢ ■ الطريق الى دمشق – ثلاثية

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف		المسرحية
٢٠	– رومان رولان	■	١٤ يوليو
٢١	– انجس ويلسون	■	شجرة التوت
٢٢	– تيرانس راتجان	■	روس او لورانس العرب
٢٣	– كارون دى بومارشيه	■	حلاق اشبيلية
٢٤	– وليم شكسبير	■	هاملت
٢٥	– نوبل كوارد	■	الحياة الشخصية
١/٢٦	– سوفوكل		(من الاعمال المختارة) سوفوكل – ١
		■	نساء تراخيص
١/٢٧	– جبرييل مارسل		(من الاعمال المختارة) جبرييل مارسل – ١
			١ – رجل الله
			٢ – القلوب النهمة
٢٨	– انريكى خارديل بونثلا	■	ليلة ساهرة من ليالى الزبيع
٢/٢٩	– اوجست سترندبرج		(من الاعمال المختارة) سترندبرج – ٢
			١ – الاقوى
			٢ – الرباط
			٣ – الجرائم
			٤ – موسيق الشبح
٣٠	– بيتر شافر	■	اصطياد الشمس
١/٣١	– جورج شحادة		(من الاعمال المختارة) جورج شحادة – ١
			١ – حكاية فاسكو
			٢ – السيد بوبل
٣٢	– ه. و. فيرمان	■	انتصار حورس
١/٣٣	– جورج برناردشو		(من الاعمال المختارة) جورج برناردشو – ١
			١ – بيوت الارامل
			٢ – العابث
٣٤	– فرناندو ارابال	■	ثلاث مسرحيات طليعية
			١ – قرافة السيارات
			٢ – فاندو وليز
			٣ – الشجرة المقدسة

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف		المسرحية
٣/٣٥	– سوفوكل		(من الاعمال المختارة) – ٢
			١ – اوديب الملك
			٢ –اوديب فى كولون
			٣ – اليكترا
١/٣٦	– جان جيرودو		(من الاعمال المختارة) جان جيرودو – ١
			١ – اليكترا
			٢ – لن تقع حرب طروادة
١/٣٧	– يوجين يونسكو		(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو –١
			١ – المغنية الصلعاء
			٢ – الدرس
			٣ – جاك او الامتثال
			٤ –المستقبل فى البيض
			٥ – الكراسي
٣٨	– كوبر– تشيرشل – شارب مانج	■	مسرحيات اذاعية
٢/٣٩	– جبرييل مارسل		(من الاعمال المختارة) جبرييل مارسل–٢
			١ – روما لم تعد فى روما
			٢ – المحراب المضئ أو (مصباح النعش)
٤٠	– انطوان تشيخوف		١ – شيطان الغابة
			٢ – الخال فانيا
٢/٤١	– جورج شحادة		(من الاعمال المختارة) جورج شحادة–٢
			١ – مهاجر بريسبان
			٢ – البنفسج
١/٤٢	لويجى بيرندلو		(من الاعمال المختارة) لويجى بيرندلو–١
			١ – ديانا والمثال
			٢ – الحياة عطاء
			٣ – لذة الامانة
٤٣	– جيمس جويس		١ – ستيفن «د»
			٢ – منفيون

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٤/٤٤	أوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج — ٤
		١ — الغرماء
		٢ — الاميرة البيضاء
		٣ — عيد الفصح
٣/٤٥	سوفوكل	(من الاعمال المختارة) سوفوكل — ٣
		١ — انتيجونة
		٢ — اجاكس
		٣ — فيلوكتيت
٣/٤٦	جان جيرودو	(من الاعمال المختارة) جان جيرودو — ٢
		١ — سدوم وعمورة
		٢ — مجنونة شايو
٣/٤٧	يوجين يونسكو	(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو — ٢
		١ — ضحايا الواجب
		٢ — مرتجلة الما
		٣ — سفاح بلا كراء
٢/٤٨	جبرييل مارسل	(من الاعمال المختارة) جبرييل مارسل — ٣
		١ — طريق القمة
		٢ — العالم المكسور
٤٩	البى شيزجال	١ — الحلم الامريكى
		٢ — الطابعان على الآلة
٥٠	ارمان سالاكرو	١ — الارض كروية
٢/٥١	جورج برناردشو	(من الاعمال المختارة) جورج برناردشو — ٢
		١ — السلاح والانسان
		٢ — كانديدا
		٣ — رجل المقادير
٥٢	هارولد بنتر	■ الحارس
٥٣	مارتنيس دى لاروزا	■ ابن أمية أو ثورة الموريسكيين
٥٤	وليم شكسبير	■ مأساة كريولانس
٥٥	انطونيو بويرو بايبخو	■ القصة المزدوجة للدكتور بالمي

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٥٦	– يوربيديس	■ الكترا
		■ أورستيس
٥٧	– فيكتور هيجو	■ هرناني
٥٨	– ليو تولستوي	■ المستنيرون
٣/٥٩	– موليير	(من الاعمال المختارة) موليير٢
		١ – سجاناريل
		٢ – المتحذلقات المضحكات
		٣ – مدرسة الازواج
		٤ – الطبيب الطائر
		٥ – غيرة الباربوييه
٦٠	– روبرت شيروود	■ الطريق الى روما
٦١	– فيليب باري	■ المهرجون
		■ قصة فيلادلفيا
٦٢	– ماكس فريش	■ قصة حياة
٦٣	– جون جي	■ اوبرا الصعلوك
٦٤	– دنيس ديدرو	■ الابن الطبيعي
٥/٦٥	– اوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج – ٥
		١ – رقصة الموت
		٢ – الطريق الكبير
٦٦	– وليم ساروبان	١ – ايام العمر
		٢ – سكان الكهف
٦٧	– اندريه شديد	١ – العارض
		٢ – بيرينيس المصرية
٢/٦٨	– لويجي بيرندلو	(من الاعمال المختارة) بيرندلو– ٢
		١ – المعصرة
		٢ – اداء الادوار
		٣ – ابو زهرة بفمه
٦٩	– البير كامي	■ حالة طوارئ

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف		المسرحية
١/٧٠	– برتولت برشت	■	(من الاعمال المختارة) برتولت برشت– ١
			١ – حياة جاليليو
			٢ – طبول فى الليل
٧١	– جراهام جرين	■	غرفة المعيشة
٢/٧٢	– يوجين يونسكو		(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو–٣
			١ – المستأجر الجديد
			٢ – اللوحة
			٣ – الخرتيت
٢/٧٣	– جورج شحادة		(من الاعمال المختارة) جورج شحادة –٣
			١ – السفر
			٢ – سهرة الامثال
٧٤	– ثورنتون وايلدر	■	نجونا باعجوبة
٢/٧٥	– جورج برناردشو		(من الاعمال المختارة) جورج برناردشو–٢
			١ – تلميذ الشيطان
			٢ – هداية القبطان براسباوند
٧٦	– وليم شكسبير	■	الملك لير
٧٧	– وول شوينكا	■	الطريق
٧٨	– الكسي اربوزف	■	عزيزى مارات المسكين
٧٩	– هوجو فون هوفانزتال	■	زفاف زبيدة
١/٨٠	– جون آردن		(من الاعمال المختارة) جون آردن –١
			١ – مياه بابل
			٢ – رقصة العريف
٨١	– رومان رولان	■	روبسبير
٨٢	– سنكا	■	أوديب
١/٨٣	– يوجين اونيل		(من الاعمال المختارة) يوجين اونيل –١
			١ – ظمأ
			٢ – عبودية
			٣ – ضباب
			٤ – مبحرون شرقا الى كارديف

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
		٥ – فى المنطقة ٦ – بدر على البحر الكاريبى
٨٤	– جان كوكتو	١ – فرسان المائدة المستديرة ٢ – الآباء الاشقياء
٨٥	– تيرانس راتيجان	١ – تعلم الفرنسية بلا دموع ٢ – الممر المضيء
٨٦	– فديريكو غرسيا لوركا	■ العرس الدموي
٨٧	– كالدرون دي لاباركا	■ الحياة حلم
٨٨	– وليم شكسبير	■ يوليوس قيصر
٨٩	– يوربيديس	١ – الفينيقيات ٢ – المستجيرات
٩٠	– الكسندر استروفسكي	■ لكل عالم هفوة
٢/٩١	– جون ملينجتون سنج	(من الاعمال المختارة) جون ميلنجتون سنج– ١ ١ – ظل الوادي ٢ – الراكبون الى البحر ٣ – زفاف السمكري ٤ – بئر القديسين
٢/٩٢	– جون ميلنجتون سنج	(من الاعمال المختارة) جون ميلنجتون سنج– ٢ ١ – فتى الغرب المدلل ٢ – ديردرا فتاة الاحزان ٣ – عندما غاب القمر
٩٣	– آرثر ميللر	١ – كلهم ابنائـي ٢ – الثمن
٢/٩٤	– برتولت برشت	(من الاعمال المختارة) برتولت برشت– ٢ ١ – أوبرا القروش الثلاثة ٢ – لوكلوس ٣ – بعل

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف		المسرحية
٩٥	– وليم شكسبير	■	تيمون الاثيني
٩٦	– كارلو جولدوني	■	خادم سيدين
٩٧	– أوجين لابيش	■	رحلة السيد بريشون
٤/٩٨	– لويجي بيرندلو		(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو– ٤
		■	فتاة في سن الزواج
		■	مشاجرة رباعية
		■	تحريف ثنائي
		■	الثغرة
		■	لعبة الموت
٣/٩٩	– لويجي بيرندلو		(من الاعمال المختارة) لويجي بيرندلو – ٣
			١ – ست شخصيات تبحث عن مؤلف
			٢ – كل شيخ له طريقة
			٣ – الليلة نرتجل
١/١٠٠	– تشيكا ماتسبو		(من الاعمال المختارة) تشيكا ماتسو – ١
			١ – انتحار الحبيبين في سونيزاكي
			٢ – معارك كوكسينجا
٢/١٠١	– يوجين اونيل		(من الاعمال المختارة) يوجين اونيل – ٢
			١ – وراء الافق
			٢ – انا كريستي
٢/١٠٢	– جون آردن		(من الاعمال المختارة) جون آردن – ٢
			١ – الحرية المغلولة
			٢ – صعود البطل
١٠٣	– وليم شكسبير	■	مأساة عطيل
١٠٤	– جانلز كوبر. كولين فينيو		١ – الطلبة المشاغبون
			٢ – قبل يوم الاثنين الموعود
			٣ – الليلة يوم الجمعة
١/١٠٥	– برانيسلاف نوشينش		١ – حرم سعادة الوزير
			٢ – الدكتور
١/١٠٦	– دنيسن جونستون		١ – من المسرح الايرلندي – القمر فى النهر الاصفر

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٠٧	– تيرانس راتيجان	١ – بينما تسطع الشمس
		٢ – المهرجون
١٠٨	– فرانسواز ساجان	■ الحصان المغمى عليه
		■ الشوكة
٣/١٠٩	– تشيكا ماتسو	(من الاعمال المختارة) تشيكاماتسو – ٢
		■ الصنوبرة المجتثة
		■ انتحار الحبيبين فى آميجيما
٣/١١٠	– بروتولت برشت	(من الاعمال المختارة) بروتولت برشت –٣
		■ الام شجاعة
		■ السيد بنتلا وخادمه ماتي
٥/١١١	– يوجين يونسكو	(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو–٥
		■ الغضب
		■ الملك يموت
		■ العطش والجوع
١١٢	– وليم شكسبير	■ العاصفة
١١٣	– وليم كونجريف	■ هكذا الدنيا تسير
١١٤	– الفونسو ساسترى	■ الدراما الثورية الاسبانية
		■ فصيلة على طريق الموت
		■ النطحة
		■ الكمامة
٣/١١٥	– يوجين اونيل	(من الاعمال المختارة) يوجين اونيل –٣
		١ – مرحلة الواقعية الاولى
		رغبة تحت شجر الدردار
١١٦	– جان كوكتو	■ الآلة الجهنمية
١١٧	– يوهان فلفجانج جيته	■ جيتس فون برلشجن
١١٨	– جان راسين	■ مأساة طيبة او الشقيقان
		فيدر
١١٩	– جان انوى	■ ليوكاديا
١/١٢٠	– جاك اوديبرتي	■ الشر يستطير
		■ الصابرون

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢/١٢١	جاك اوديبرتي	■ مضيفة النزلاء
٢/١٢٢	بويرو باييغو	■ اسطورة دون كيشوت ١٩٦٨
٣/١٢٣	بويرو باييغو	■ حلم العقل
١٢٤	وليم شكسبير	■ مكبث
١٢٥	جوزيف اوكونر	■ القيثارة الحديدية
١/١٢٦	ادواردو دى فيليبو	١ - عائلتى
		الاشباح
١٢٧	جيمس بروم لين	■ الزملاء الثلاثة
١٢٨	برانيسلاف نوفيتس	(من الاعمال المختارة) برانيسلاف
		■ ممثل الشعب
١٢٩	آرثر ميللر	■ الناشزون
١/١٣٠	ايفان	■ العائلة
	سرجيفتش	■ خيال مريض
	فوجنيف	
١٣١	روبرت بولت	■ الكرز المزهر
١٣٢	يوهان فلفجانج جيته	■ توركواتوتاسو
١٣٣	المراريس	■ مشهد فى الطريق
١٣٤	وليم كونجريف	■ حبا بحب
١٣٥	روبرت بولت	■ تحيا الملكة
١٣٦	الفريد دى موسيه	■ لورانز الشو
١٣٧	يوجين اونيل - ٤	(من الاعمال المختارة)
		■ الامبراطور جونز
		■ الغوريلا
١٣٨	سينيكا	■ هرقل فوق جبل أويتا
١٣٩	موس هارت	■ دنيا زوال
	جورج كوفمان	
١٤٠	لبير كورنى	١ - ميليت
		٢ - السيد
١٤١	دونا ماكونا	■ قفزة فى الخلاء أو
		■ العجوز المراهق

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٤٢	– برانسيلاف نوشيتس	■ المستر دولار
١٤٣	– جورج كيلى	■ زوجة كريج
١٤٤	– كارلو جولدونى	١ – التطلع الى المصيف ٢ – مغامرات المصيف ٣ – العودة من المصيف
١٤٥	– فريدرش شلر	■ اللصوص
١٤٦	– ميجيل ميورا	■ ثلاث قبعات كوبا
١٤٧	– جون فورد	■ القلب المحطم
١٤٨	– ت. س. اليوت	■ جريمة قتل فى الكاتدرائية
١٤٩	– ت. س. اليوت	■ حفل كوكتيل
١٥٠	– كارل توكماير	■ نقيب كوبينيك
١٥١	– يوجين اونيل –٥	■ الاله الكبير براون
١٥٢	– فرديناند اويونو هارولد كمل	مختارات من المسرح الافريقى–١ ١ – الخادم ٢ – الزنزانة
١٥٣	– ايفان تورجينيف	■ شهر فى القرية
١٥٤	– فرانس جريليا رتسر	■ الجدة الاولى
١٥٥	– برانيسلاف نوشيتس	■ المرحوم
١٥٦	– روبرت بولت	■ النمر والحصان
١٥٧	– موريل سبارك	■ حملة الدكتوراه
١٥٨	– فريدرش شلر	■ فلهلم تل ١٨٠٤
١٥٩	– ادواردو دى فيليبو	■ عيد الميلاد فى بيت كوبيللو
١٦٠	– كاريل تشابيك	من مسرح الخيال العلمى –١ انسان روسوم الآلى
١٦١	– تولستوى	■ أول من صنع الخمر ■ ليلة تبكى الملائكة
١٦٢	– بيتر ليرسون	■ زواج لوترو هاديك
١٦٣	– جول رومان	■ سلطان الظلام
١٦٤	– ايفان تورجينيف –٢	■ الاعزب

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٦٥	– فديريكو غريسيه لوركا	■ الانسة روزيتا العانس أو لغة الزهور
١٦٦	– يوريبيديس	١ – افيجينياف اوليس
		٢ – افيجينياف تاوريس
١٦٧	– يوريبيديس ٤	٣ – اندروماخى
		٤ – الطروادیات
١٦٨	– فرانس جزيليارتسر –ج٢	■ سابفو
١٦٩	– ادواردو دى فيليبو	■ أصوات الاعماق
١٧٠	– رجب تشوسيا	■ أبو الهول الحى
١٧١	– ايفان تورجينيف –٤	■ الريفيـة
١٧٢	– المر ل . رايس	■ الآلة الحاسبة
		من المسرح الافريقى –٢
١٧٣	– جيمس نجوجى	■ الناسك الاسود
	سام توليا موهيكا	■ ولد للموت
	توم أومارا	■ الخروج
١٧٤	– ديتر فورته	■ مصرع كاسبر هاوزر
١٧٥	– الكسندر استروفسكى	■ الغابة
١٧٦	– جول رومان	■ الدكتاتور
١٧٧	– أنطونيو جالا	■ خاتمان من أجل سيدة
١٧٨	– أوجو بتى	■ انحراف فى قصرالعدالة
١٧٩	– نيجل دنيس	■ أغسطس من أجل الشعب
١٨٠	– يوريبيديس –٥	■ عابدات باخوس
١٨١	– يوريبيديس –٦	■ ايـون
١٨٢	– يوريبيديس –٧	■ هيبوليتوس
١٨٣	– طوباز	■ مارسيل بانيول
١٨٤	– راى برادبورى	من مسرح الخيال العلمى –٣
		■ عمود النار
		■ الكلايدوسكوب
		■ نفير الضباب

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٨٥	– اوجو بتي	■ جريمة في جزيرة الماعز
١٨٦	– بيير كورني	■ ميديا
١٨٧	– كليفوره اوديتس	■ الفتى المذهب
١٨٨	– تانكرد دورست	■ عصر الجليد
١٨٩	– بيير كورني	■ الكـذاب
١٩٠	– جون جولزود ذي	■ العدالة
١٩١	– الفريد جارى –١	(من الاعمال المختارة) ■ أوبو ملكا
١٩٢	– الفريد جاري – ٢	(من الاعمال المختارة) ■ اوبو عبدا
١٩٣	– الفريد جاري – ٣	(من الاعمال المختارة) ■ أوبو فوق التل ■ أوبو زوجا مخدوعا
١٩٤	– ماكسويل اندرسون	■ ما ثمن المجد
١٩٥	– لوبى دى بيجا	■ نجمة اشبيلية
١٩٦	– عزيز نسين	■ وحش طوروس – ١
١٩٧	– عزيز نسين	■ افعل شيئا يامت
١٩٨	– كوبينا سكي	من المسرح الافريقى – ٣ ■ المتعاملون
١٩٩	– كويسى كاي	من المسرح الافريقى – ٤ ■ هرج ومرج فى المنزل
٢٠٠	– شكسبير	الجزء الاول من حكاية ■ الملك هنري الرابع
٢٠١	– هنريك ابسن – ١	(من الاعمال المختارة) ■ الاشباح
٢٠٢	– هنريك ابسن – ٢	(من الاعمال المختارة) ■ البطة البرية
٢٠٣	– هنريك ابسن – ٣	(من الاعمال المختارة) ■ اعمدة المجتمع

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٠٤	– ادواردو دى فيليبو	■ نابولى مليونيرة
٢٠٥	– توماس دكر	■ عطلة الاسكاف
٢٠٦	– فرناندو ارابال	■ الحبل المتهدل او اغنية القطار الشبح
٢٠٧	– مارسيل بانيول	■ ماريوس
٢٠٨	– تولستوى	■ جثة حية
٢٠٩	– كليفورد اودتيس	■ السكين الكبير
٢١٠	– هارولد بنتر	■ الارض الحرام
٢١١	– الكسندر استروفسكى	■ مذنبون بلا ذنب
٢١٢	– يوجين اونيل	■ رحلة النهار الطويلة خلال الليل
٢١٣	– ادوارد بيرسى وريجينالد دنهام	■ سيدات متقاعدات
٢١٤	– جون جولزوردى	■ الهارب
١/٢١٥	– اريستوفانيس	■ السحب – ١
٢١٦	– اريستوفانيس	■ السحب – ٢
٢١٧	– وول سوينكا	من المسرح الافريقي – ٥ ■ مجانين واختصاصيون
٢١٨	– وول سوينكا	من المسرح الافريقي – ٦ ■ الموت وفارس الملك
٢١٩	– ڤيلستينو جورستيثا	■ لون بشرتنا
٢٢٠	– ألان – رينيه لوساج	■ توركاريه
٢٢١	– يوكيو ميشيما	■ السيدة دى ساد
٢٢٢	– هارولد بنتر	■ الايام الخوالي
٢٢٣	– صوفي تريدويل	■ الآلية
٢٢٤	– تساويوى	■ شروق الشمس
٢٢٥	– فيليمير لوكيتش	١– الحياة المديدة للملك اوزوالد ٢– المؤامرة
٢٢٦	– الكسندر استروفسكى	■ العاصفة الرعدية

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٢٧	– ليون تولستوى	■ الضوء يسطع فى الظلام
٢٢٨	– اليخاندرو كاسونا	■ سيدة الفجر
٢٢٩	– ج . ب . بريستلى	■ منحنى خطر
٢٣٠	– فريدريك شيلر	■ توراندوت
٢٣١	– هنري افوري	١ – الجمعية الادبية
	– جيمس اين هنشو	٢ – جواهر المعبد
٢٣٢	– جيته	■ فاوست – ١
		الجزء الاول – المقدمة
٢٣٣	– جيته	■ فاوست – ٢
		الجزء الثاني – النص المسرحي – ١
٢٣٤	– جيته	■ فاوست – ٣
		الجزء الثالث – النص المسرحي – ٢
٢٣٥	– ماريو فراتي	١– القفص
		٢ – الانتحار
٢٣٦	– يان سولوفيتش	■ ملكة الليل في بحر حجري
٢٣٧	– جون ويدمان	■ افتتاحية الهادئ
٢٣٨	– جييوم ابولينير	■ كازانوفا
٢٣٩	– جييوم ابولينير	■ نهدا تريز ياس
		لون الزمن
٢٤٠	– الكسندر استروفسكي	■ وظيفة مربحة
٢٤١	– غونكور ديلمـان	■ مطعم القردة الحية
٢٤٢	– بيتر ترسون	■ الخزان العظيم
٢٤٣	– ج. ب. بريستلي	■ كنت هنا من قبل
٢٤٤	– هنريك ابسن	■ بيت آل روزمر
٢٤٥	– هنريك ابسن	■ حورية من البحر
٢٤٦	– هنريك ابسن	■ أيولف الصغير
٢٤٧	– وليم شكسبير	■ بيركليس
٢٤٨	– براين فرايل	■ حرية المدينة
٢٤٩	– سوفوكليس	■ بنات تراخيس

المترجــم :

د. أحمد محمد عتمان : من مواليد محافظة بنى سويف فى ج.م.ع. حصل على الدكتوراه من جامعة أثينا، عمل أستاذا مساعدا بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت. يعمل حاليا أستاذا بكلية الآداب– جامعة القاهرة. ترجم وراجع بعض المسرحيات اليونانية واللاتينية للسلسلة. له دراسات منشورة باليونانية والعربية فى الأدب المقارن والمسرح. ومن أهم أعماله : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. كليوبترا وأنطونيوس. الشعر الأغريقى تراثا انسانيا وعالميا.

المراجــع :

د. محمد حمدى ابراهيم : من مواليد المنوفية فى ج.م.ع. حصل على الدكتوراة من جامعة أثينا. أستاذ ورئيس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب بجامعة القاهرة، عمل استاذا بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت وله عدة دراسات في المسرح اليوناني والحضارة اليونانية.

من أهم كتبه :–

دراسة في نظرية الدراما الاغريقية.

الاشتراكات

الجهـــة	قيمة الاشتراك
البلاد العربيـة	٤,٠٠٠ دنانير كويتية
البلاد الاجنبيـة	٥,٠٠٠ دنانير كويتية

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتى لحساب وزارة الاعـلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي ، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى :

وزارة الاعـــلام
الاعـلام الخارجي

ص . ب (١٩٣)
الرمز البريدي 13002
الكـويت

الثمـن

الكويت	٢٥٠	فلسا	ليبيا	٢٥	قرشا	مسقط	٢٠٠	بيسه
السعودية	٣	ريالات	المغرب	٣	دراهم	اليمن ج	٢٠٠	فلس
العراق	٢٥٠	فلسا	تونس	٣٠٠	مليم	اليمن ش	٣	ريالات
الاردن	٢٥٠	فلسا	الجزائر	٣	دنانير	البحرين	٢٥٠	فلسا
سوريا	٣	ليرات	القاهرة	٣٠	قرشا	قطـر	٣	ريالات
لبنـان	٣٠	ليرة	السودان	٢٠٠	مليم	الامارات	٣	دراهم

مطبعة حكومة الكويت